blications de la Société d'Histoire du Théâtre

" CE SONT MIROIRS PUBLICS... " (MOLIÈRE)

revue histoire du théâtre

REVUE TRIMESTRIELLE — OCTOBRE - DÉCEMBRE

1961 - 4

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU C. N. R. S.

Éditions Michel Brient - Paris

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
AUGUSTE RONDEL (1933-1934) ; FERDINAND BRUNOT (1934-1936)
GUSTAVE COHEN (1937-1938) ; LOUIS JOUVET (1938-1951)

Présidents d'Honneur :
JACQUES COPEAU (1933-1949) ; JACQUES ROUCHÉ (1951-1957)

COMITÉ DIRECTEUR

Président : LÉON CHANCEREL

Vice-Présidents : Mme MADELEINE HORN-MONVAL ; RAYMOND COGNIAT ; PHILIPPE VAN TIEGHEM

Secrétaire Générale : ROSE-MARIE MOUDOUÈS

Archiviste-Adjoint : ANDRÉ VEINSTEIN

Trésorier : GEORGES LARCHÉ

Trésorier Adjoint : LÉON MOUSSINAC

Membres du Comité Directeur : Mmes MARIE-JEANNE DURRY, BÉATRIX DUSSANE, HÉLÈNE LECLERC, MM. PAUL ABRAM, JEAN-LOUIS BARRAULT, PIERRE BERTIN, PAUL BLANCHART, JACQUES CHAILLEY, JACQUES CHESNAIS, XAVIER DE COURVILLE, HENRI GOUHIER, JEAN JACQUOT, RENÉ JASINSKI, PIERRE MÉLÈSE, GEORGES MONGRÉDIEN, JEAN NEPVEU-DEGAS, JEAN POMMIER, HENRI ROLLAN, JACQUES SCHÉRER, PIERRE SONREL, PIERRE-AIMÉ TOUCHARD, ANDRÉ VILLIERS.

En 1933, un petit groupe de professeurs, d'érudits, de bibliophiles, de collectionneurs et d'hommes de théâtre s'associèrent, sous la présidence d'Auguste Rondel, pour mettre en commun leurs recherches et leurs travaux, sous le signe de l'Amitié.
De 1933 à 1945, grâce au dévouement et à l'activité de son Secrétaire général, le très regretté Max Fuchs, cette Société publia un *Bulletin* trimestriel riche de documents de toutes sortes et patrona une collection d'ouvrages importants, dont la plupart sont malheureusement épuisés.

Les voies ainsi préparées, il appartenait à Louis Jouvet de donner un nouvel élan à notre Association, d'élargir et d'étendre une action jusque-là réduite à un petit nombre d'adhérents.
Grâce à l'aide de la Direction Générale des Arts et Lettres, de la Direction des Relations Culturelles, de l'Association Française d'Action Artistique, de la Direction des Bibliothèques et du Centre National de la Recherche Scientifique, furent alors créés :

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

où une place de plus en plus grande fut donnée à la publication d'une *Bibliographie Internationale*, en liaison avec la Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle.

PRESTIGES DU THÉATRE

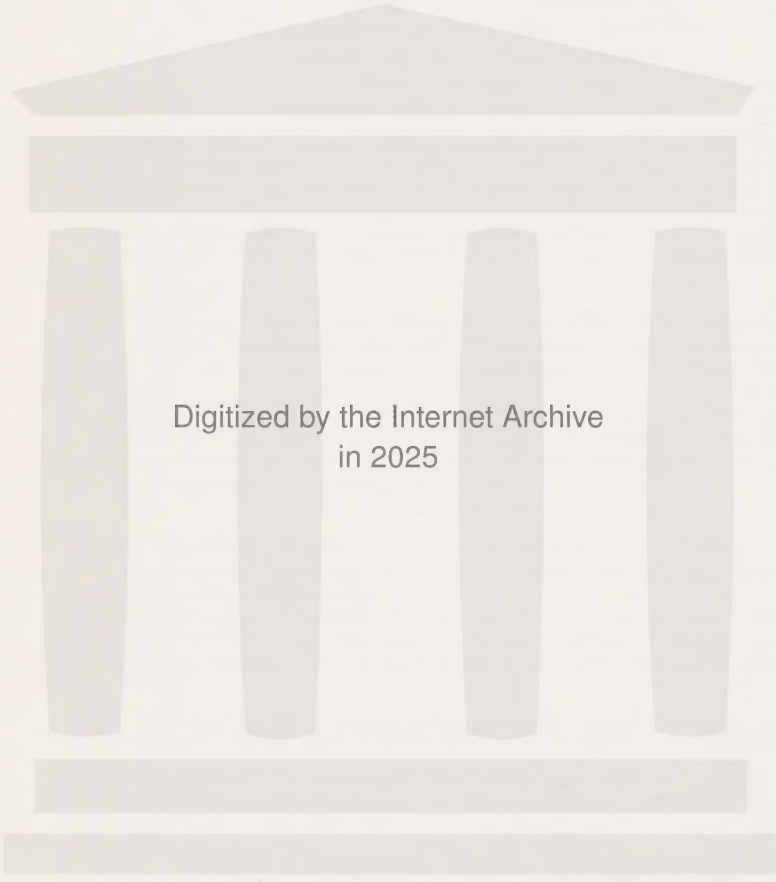
émissions radiophoniques hebdomadaires *(R.T.F. - France III)* avec le concours des comédiens les plus renommés soucieux d'approfondir les principes de leur art — émissions qui connurent aussitôt et conservent une large audience.

UN CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION

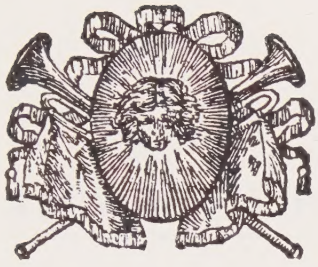
dont la direction fut confiée à Léon Chancerel, l'un des fondateurs de la Société, qui en avait déjà, sous l'impulsion première de Jacques Copeau, rassemblé les premiers éléments.
Ainsi, en recherchant, conservant et classant des ouvrages et documents divers concernant la vie passée et présente des Arts et Métiers du Spectacle, ce Centre, qui s'enrichit chaque jour, assure une permanente et amicale liaison, dans la recherche comme dans la création, avec ceux qui, directement ou indirectement, font le théâtre d'aujourd'hui et de demain.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
TREIZIÈME ANNÉE
IV


Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-dhistoire-du-theatre_1961_13_4



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

TREIZIÈME ANNÉE

IV

MCMLXI

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Hommage à Louis Jouvet, par Léon CHANCEREL . . . 315

Un impressionniste autrichien : Max Reinhardt, par Hermine HELLER 317

Lettres de Meyerhold à Tchékhov, (traduction et présentation de Nina GOURFINKEL) 334

Sainte-Beuve et le Théâtre, par Jean BONNEROT . . . 352

Correspondance Georges Pitoëff-Mathias Morhardt, par Tibor DENES 360

CONGRÈS :

Le III^e Congrès International d'Histoire du Théâtre . . 361

V^e Congrès International des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle 362

COURS ET CONFÉRENCES :

Institut d'Etudes Théâtrales 366

NOS ÉMISSIONS :

Prestiges du Théâtre 367

LIVRES ET REVUES

FRANCE : Sous la direction d'André VEINSTEIN : *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le monde* (M. L. Bossuat).— Madeleine JURGENS et Marie-Antoinette FLEURY : *Documents du minutier central concernant l'histoire littéraire* (Georges Mongrédien).— Armand JARDILLIER : *La vie originale de M. de Sourdéac* (Léon Chancerel) ; *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint* (Margaret M. Mc Gowan).— Léo SCHRADE : *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro olimpico* (S. Thérault).— Philippe VAN TIEGHEM : *Beaumarchais par lui-même* (Paul Blanchart).— André CASTELOT : *Sarah Bernhardt* (Paul Blanchart). . . 368

U. R. S. S. : TCHÉKHOV : *L'héritage littéraire* (Nina Gourfinkel).— Alexandre GOLOVINE : *Rencontres et impressions* (Nina Gourfinkel).— G. BOIADJIEV : *La Poésie du Théâtre* (Nina Gourfinkel) 380

BIBLIOGRAPHIE N. 1517 a 2175 384

The rest is silence
HAMLET

Le 16 Août dernier, c'est dans le secret de notre cœur que nous avons célébré le dixième anniversaire de la mort de celui qui, dès le début de ce siècle, était avide de connaître l'histoire du théâtre, ce qui, tout naturellement, devait l'amener à devenir de 1938 à 1951 l'actif et généreux président de notre Société.

D'aucuns ont pu s'étonner que nous n'ayons pas alors rappelé dans notre Revue cette date anniversaire. Mais que dire qui n'avait été dit et redit ? Et Jouvet était de ceux qui conçoivent que l'un des premiers devoirs d'une authentique et fraternelle amitié est la discrétion.

Il fallait du moins qu'en cette fin d'année 1961 on trouva, en tête de ce cahier, et la trace durable de la fidélité de notre Société dans l'admiration et la gratitude pour celui qui nous a prématurément quittés, usé par l'intensité de sa vie intérieure et par l'excès de son labeur.

Cette photographie, pour peu qu'on la regarde avec attention, en dira beaucoup plus long que ce que je pourrais écrire sur ce qu'il y eut en lui de plus grand, qu'il tenait jalousement secret et que bien peu de panégyristes ont compris.

Et relisons ces quelques lignes qui ont pour nous la valeur d'un testament :

"Nous souhaitons que l'art dramatique ne puisse jamais être considéré comme un instrument de propagande, qu'il ne soit jamais assimilé à une marchandise ou à un troc, la scène à une tribune. Nous souhaitons qu'il cesse d'être tenu pour un commerce ou un trafic ; nous souhaitons que l'éducation fasse, au théâtre, à l'art dramatique, la part qui lui est due et qu'il reste ce qu'il a toujours été et ce qu'il doit rester : une offre, un échange d'amitié et d'amour entre les hommes".

"C'est son indépendance, c'est son universalité, me semble-t-il, qui doivent être le point de départ de nos préoccupations".

Nous tenons à exprimer notre toute particulière reconnaissance à M. Julien Cain, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale qui, à l'occasion de ce dixième anniversaire, a chargé M. Veinstein et ses collaborateurs d'organiser une importante exposition de documents, dûs en grande partie au don généreux de Madame Louis Jouvet et de ses enfants. Elle contribuera certainement à faire mieux comprendre ce que fut l'homme et l'artiste.

LÉON CHANCEREL

un impressionniste autrichien

MAX REINHARDT

« Je n'ai jamais réalisé que mes rêves et ces rêves étaient jeux ».

MAX REINHARDT.

De l'Impressionnisme Autrichien : telle paraît être d'emblée la formulation la meilleure pour caractériser, sans s'en tenir trop étroitement aux dates, les chefs d'œuvres de Reinhardt, metteur en scène. De leurs aspects multiples se dégage l'image d'un génie aux mille facettes, du maître incontesté du genre, du virtuose.

Comme en se jouant et grâce à sa fine sensibilité intuitive d'autrichien Reinhardt évolue au milieu des métamorphoses stylistiques de son temps, sait se les approprier, se les assimiler et éliminer sans effort tout ce qui ne se plie pas au rythme, à la nuance ou à l'esthétique de sa sensibilité. Mais le dynamisme et la passion qui animent son style rendent impossible tout reproche d'éclectisme de mauvais aloi. Et en effet, acceptant pour seuls liens ceux qui le rattachent aux forces vitales du théâtre, le « Magicien de la scène » est entraîné d'une expérience à l'autre et il impose son empreinte aux formes et aux problèmes essentiels, à l'image que l'on se fait du théâtre de son temps. Il y a chez lui tant de prémices pour ses successeurs dans sa rare facilité de renouveler en les vivifiant presque tous les genres du théâtre européen et d'anticiper ainsi à plus d'un point de vue.

Cette étude ne pourra donc que s'attacher à souligner certains traits de son évolution. Ils ne laissent pas d'être d'actualité pour le théâtre d'aujourd'hui, toujours à la recherche d'un style. La volonté exigeante et tyrannique du « théâtrarque » a sans doute effleuré parfois de l'insignifiant ; mais l'œuvre dans ses forces vives le mène aussi à des hauteurs sublimes : théâtre intime, interprétation de Shakespeare,

renaissance du style baroque de l'opéra — en collaboration avec Strauss, et Hofmannsthal — et, grâce à une sensibilité analogue qui lui permet de retrouver la vision eschatologique du monde baroque, renaissance des festivals de théâtre sur les places et dans les églises de Salzbourg. Mais les composantes baroques de son œuvre créatrice naissent de la sensibilité impressionniste toujours à vif — ce fond baroque secret de l'impressionnisme — selon la fine observation de Julius Meier-Graefe.

Le metteur en scène Reinhardt s'oppose très consciemment au naturalisme doctrinal de Otto Brahm, dès sa première mise en scène de *Salomé* d'Oscar Wilde (1). C'est Brahm qui avait fait venir de Salzbourg à Berlin le jeune acteur Max Reinhardt ; l'interprête de caractères naturalistes est devenu le grand metteur en scène et réformateur du théâtre, qui dès 1905 a succédé à Brahm à la direction du « Deutsches Theater ».

Le point de départ de Reinhardt est le réalisme impressionniste de Brahm. Ce naturalisme septentrional s'expose au danger d'une sobriété excessive et nivelée. Cette façon de traduire la réalité qui est propre à Brahm impose ses traits aux premières si discutées de Gerhart Hauptmann et atteint son apogée dans le cycle d'Ibsen (2). Mais si Max Reinhardt vient de cette tendance naturaliste de Brahm, il souligne ici, il atténue ailleurs, il transforme toujours. Son âme, apparentée à la musicalité plus déliée d'une nature plus méridionale, fait appel aux couleurs et au fantastique pour la joie des sens, là où Brahm reste terne, austère, d'une sèche retenue. L'imagination de Reinhardt traduit par les sens l'expérience de la réalité, tandis que cette réalité ne transparaît qu'à travers l'intellect de Brahm, à distance, figée, presque rudimentaire et froidement objective. Brahm et Reinhardt sont des antipodes, car Brahm transpose sur le théâtre les exigences de la littérature, alors que Reinhardt transpose celles du théâtre dans la littérature.

Le livret devient partition. Véritable chef d'orchestre, Reinhardt travaille avec amour l'instrumentation qui lui est dictée par la sensibilité très vive qu'il a pour la musicalité inhérente à chaque pièce. Avec un sens très sûr pour la forme, le contenu intellectuel et le rythme, le moindre détail scénique se subordonne chez lui à la ligne générale de l'œuvre. Tout comme Gustav Mahler, ce grand réformateur de l'opéra viennois à la fin du siècle dernier, qui sut être l'architecte du drame musical, Reinhardt possédait, inaltéré, le sens du rythme. C'est ainsi qu'il sait retrouver la tonalité et les vibrations secrètes qui ont présidé chez le poète à la naissance du texte, des personnages et des faits. Et, à partir de cet instinct réceptif du poète, Reinhardt donne la note à chaque personnage, à chaque scène, édifie ainsi les voûtes sonores de son ensemble architectonique et trouve la tonalité propre de sa partition.

Les premiers grands succès se suivent à une cadence accélérée au « Kleines Theater » (3). L'imagination de Reinhardt devait s'enflammer au symbolisme si coloré d'Oscar Wilde. Il confia les décors hardis et

(1) « Kleines Theater » Berlin 15 novembre 1902.

(2) L'interprétation que Brahm a donnée d'Ibsen : « Antoine et Reinhardt ont su mieux placer les accents, mais Brahm fut le premier à offrir avec cohérence une synthèse d'un art européen sérieux, avec quelque profondeur psychologique. « Kerr (Alfred) : Impressions critiques ; Welt im Drama » 1906.

(3) Les tournées théâtrales de la « Secessionsbühne » 1899-1900, et du Cabaret littéraire « Schall und Rauch » sont les étapes qui éloignent petit à petit Reinhardt de Brahm.

étranges de *Salomé* à la palette si riche en couleurs de Lovis Corinth et à la statuaire maniérée de Kruse (4). Wilde sous l'inspiration de la *Hérodiade* de Flaubert avait écrit *Salomé* dans sa langue pour Sarah Bernhardt (5). L'interprète choisie par Reinhardt pour le rôle de Salomé est Gertrud Eysoldt au jeu hypersensible et lucide.

Une nouvelle génération de poètes ressent le monde d'une manière nouvelle et la traduit dans des visions dramatiques : Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind, Gorki... L'*Electre* de Hofmannsthal, création nouvelle sur le thème de Sophocle, est pour Reinhardt un nouveau succès, et c'est en même temps son premier contact avec le poète si représentatif de la sensibilité autrichienne. C'est de là que date cette collaboration fructueuse qui interprétera de façon nouvelle toute la richesse et la profondeur du patrimoine dramatique et les tendances nouvelles de l'expression scénique.

Hofmannsthal recrée le mythe antique par le tragique sans issue de son époque. La Grèce qu'il nous présente, c'est peut-être celle que pressentait Burckhardt et qu'imaginait Nietzsche, la patrie présocratique des mythes primitifs ; l'anakè inéluctable de l'antique Mycènes et c'est ainsi que naît une danse extatique et vengeresse qui domine sa tragédie de la haine. Reinhardt avait confié à Gertrud Eysoldt le rôle d'Electre. Cette danse macabre et fantastique de la haine est aussi l'expression la meilleure de sa nature féline et fragile, au jeu si net.

Pelléas et Mélisande de Maeterlinck — monde ésotérique onirique et mytique où règne la mort — ne pouvait manquer de séduire Reinhardt toujours désireux d'imposer son style à une œuvre nouvelle. L'univers spirituel de Maeterlinck, dont le mysticisme tardif exige de la poésie qu'elle laisse ouvertes les voies qui mènent du monde visible au monde invisible, devait transfigurer la réalité et l'univers scénique, — et Reinhardt réussit à traduire sa spiritualité allégorique en formes plastiques et vie. Le ton est donné par le dialogue intérieur de « l'existence inaltérable » dont la mélodie est propre à Maeterlinck. Dès à présent, c'est la tonalité subtile (pouvant aller jusqu'à la « pure subtilité ») qui orchestre la mise en scène, la musique et les couleurs, et qui définira plus tard le maître du dialogue du théâtre intime (6).

Les *Bas Fonds* de Gorki révèlent déjà la souveraineté de l'art de Reinhardt et prouvent qu'il a déjà dépassé le naturalisme ; il a donné plus de profondeur au milieu, et sur un plan supérieur, l'a traduit en ballade tragique (7), chargée d'émotion profondément humaine. Ce fut une grande victoire et le Berlin saturé de l'époque dressa l'oreille. De plus elle assura les bases financières des entreprises de Reinhardt : outre le « Kleines Theater » il put désormais prendre en charge un théâtre bien plus spacieux, le « Neues Theater » sur le Schiffbauerdamm qui devait l'inciter par la suite à interpréter les classiques de façon nouvelle.

---

(4) C'est sans doute aussi le premier essai du sculpteur Max Kruse d'application à la scène allemande des principes de Gordon Craig. Les idées de Gordon Craig parcourent soit comme filigrane soit comme thème débattu l'œuvre de metteur en scène de Reinhardt — surtout après l'exposition de Craig à Berlin en 1904. Selon C. Niessen, Reinhardt a invité Gordon Craig pour les mises en scène de *La Tempête*, du *Roi Lear*, *César et Cléopâtre*, *Oreste* et *Macbeth*. (C. Niessen : *Reinhardt et ses décorateurs*. Cologne, 1958.)

(5) Edition française 1893, édition anglaise 1894.

(6) Lovis Corinth a créé les costumes, Leo Impekoven le décor aux couleurs suggestives.

(7) Rend Reinhardt célèbre dans le rôle de Luka, le simplet et le sage.

Le centre proprement dit des représentations classiques de Reinhardt qui devaient pour longtemps dominer la vie théâtrale, fut le « Deutsches Theater ». En 1905 il en prend la direction et la première pièce qu'il donne est *Käthchen von Heilbronn* de Kleist (8). Son frère Edmond, le génie financier des théâtres Reinhardt, réussit à trouver les fonds nécessaires pour pourvoir des accessoires les plus modernes le « Deutsches Theater » et assurer en outre la construction d'un théâtre intime. L'intimité particulière était due ici à la suppression de la rampe, la salle et la scène n'étaient plus séparées que par quelques marches. Pendant plus de trois décades se maintient l'entreprise privée des théâtres de Reinhardt et à la fin il y en avait même six ou sept, ce qui lui assura l'indépendance. Aucune des réalisations dont il va être question ici ne fut subventionnée — problème toujours actuel, hélas ! — la seule initiative des capitaux privés le rendit possible.

La mise en scène des *Revenants* d'Ibsen est une œuvre maîtresse de Reinhardt. C'est grand, c'est authentique. Elle inaugure l'intimité et la musicalité particulière des représentations intimes dans une salle aux résonnances subtiles (9), qui rejoignent la musique intérieure de l'âme humaine. Après l'interprétation authentiquement nordique que Brahm avait donnée d'Ibsen il fallait un tempérament plus méridional pour interpréter selon une symbolique nouvelle le monde d'Ibsen. C'est elle qui anime toute la mise en scène. L'orchestration du dialogue suit presque les règles de la polyphonie linéaire — le musicien en chambre Reinhardt suit en apparence seulement la technique analytique linéaire pour pénétrer les profondeurs mystérieuses des émotions secrètes de l'âme et créer ainsi la véritable dimension. Reinhardt confie les décors à la sombre palette d'Edvard Munch. L'oppressante présence de son leitmotiv est bouleversante : la mort menace l'homme à chaque pas, la vision de la mort plane sur toute son activité. Ernst Stern, peintre de décor chez Reinhardt (10), se plaint du projet irréalisable de Munch. Et Reinhardt de répondre : « Peut-être bien, mais voyez, ce grand fauteuil sombre, cette couleur noire dit tout, et la couleur des murs ! C'est justement ce cadre qui donne l'atmosphère pour les acteurs : pour pouvoir donner libre cours à son jeu, le mime a besoin d'un cadre où les formes, les lumières et surtout les couleurs donnent le ton » ! Et cette même représentation trouve des accents d'une profonde humanité — véritables sommets de l'art que la critique compare à l'art avec lequel Stanislawski dirige ses ensembles.

L'interprétation que Reinhardt donne de Strindberg est née d'une toute autre vision du monde et elle a pour le moins la même portée pour le théâtre européen que l'interprétation que Brahm donne d'Ibsen. Souffrance et torture morale de l'homme menacé dans son existence, le thème central aussi de notre scène d'aujourd'hui, Strindberg les façonne dans sa solitude sublime avec la profonde force rayonnante de ses dernières œuvres poétiques. Elles bouleversent par leurs visions de la souffrance humaine et cherchent l'Absolu avec la nostalgie de la foi (11).

---

(8) 19 octobre 1905.
(9) Kammerspiele : salle de 400 personnes, 8 novembre 1906.
(10) Ernst Stern : *Peintre de décor chez Reinhardt*, Berlin, Ed. Henschel, 1955.
(11) La portée intemporelle de cette œuvre a tenté des interprètes récents, entre autres Hans Schweikart qui a donné au théâtre intime de Munich la trilogie : *Le chemin de Damas*.

Le mérite de Reinhardt est sans doute la persévérance souveraine avec laquelle, pendant presque deux décades — où lui aussi s'affirme en une solitude sublime — il construit tout l'édifice structural de l'œuvre de Strindberg, fait progresser son propre art dramatique, lui fait faire un pas en avant, le rend plus transparent à ses intentions et atteint ainsi avec ses cycles Strindberg, surtout lors des saisons 1912/13 et 1913/14, un nouveau sommet de son art. De toute façon l'œuvre de Reinhardt est profondément apparentée aux courants spirituels qui parcourent l'époque jusqu'en 1915/16, et à leurs recherches poétiques ; mais plus tard on sent toujours plus nettement qu'il se retire et s'éloigne des mouvements littéraires en vogue et de l'expressionnisme à la mode au théâtre, car son style intérieur s'y oppose nettement (12). Sa conception de la régie il ne la veut voir soumise qu'au style immanent à cette seule œuvre. Paradoxe étrange que ce subjectiviste en apparence si extrême se soit heurté justement au subjectivisme exacerbé des expressionnistes.

Sa conception, née d'abord de l'étude de Strindberg, où elle est reflet et confession de sa propre torture morale, puis incarnation des souffrances de l'humanité, avec déjà des pressentiments de l'expressionnisme, de l'existentialisme et de Kafka — cette conception, dis-je, dans ce jeu transparent qui rend visibles différentes couches de l'âme humaine exige une formation spéciale de l'acteur. Reinhardt avait réuni autour de lui une foule d'acteurs de premier ordre. Il savait découvrir avec un regard lucide les talents, il savait communiquer sa flamme à ses acteurs, faire progresser leur puissance de métamorphose, et les défendre contre une armée de critiques avec une volonté de fer (13), et ainsi fondre en un ensemble toutes les forces avec beaucoup d'amour (14).

Reinhardt, interprète des visions impitoyables de Strindberg, du caractère sombre et violent de leurs errements, de leur colère déchaînée comme les éléments, sait également faire ressortir avec beaucoup de chaleur la douleur profonde et émouvante de Strindberg devant la vanité de cette grande colère et montrer comment s'apaise la violence de cette haine destructrice en humilité et amour, nostalgie bouleversante, dans la bonté, un cri. Il ne trahit pas les dissonances pour en faire des harmonies, mais ce sont « des flots de tendresse qui animent les moulins de la haine » (15). Il sait tirer de ses ressources transfiguration et pitié pour cet homme torturé qu'offre Strindberg avec un tragique plus sombre encore dans son œuvre de vieillesse, il fait toucher des sommets à ses acteurs, et il donne ainsi à la souffrance existentielle de la créature un ton fondamental de grave mélodie et pénètre de chaleur secrète l'humaine beauté flétrie.

Dans la *Danse Macabre*, cette vision démoniaque du couple, qui n'est plus lié que par les chaînes de la haine, le titre donne son plein sens à la résonance symbolique et abyssale de l'œuvre, Reinhardt semble avoir

(12) Au programme d'une spiritualité prophétique qu'Otto Falckenberg a établi pour le théâtre intime de Munich («Chefdramaturg » en 1914, il le dirige lui-même, 1917-43) figurent aussi les premières mondiales de *La Sonate des Spectres* (5 mai 1915) et de la trilogie *Le Chemin de Damas* (9 juin 1916).

(13) Par ex. Alexander Moissi. Pendant des années Reinhardt avait lutté avec acharnement pour lui.

(14) Son *Discours sur l'acteur* publié en extrait dans la *Revue théâtrale*, 1950, no 13 est célèbre.

(15) Alfred Polgar : *Morceaux choisis de textes critiques*. Berlin, 1927.

réussi à arracher à ces rythmes impitoyables comme l'anankè antique un ultime pax vobiscum conforme aux intentions de Strindberg. Le cercle se resserrait de façon oppressante englobant la tour par-dessus la rampe, le demi-cercle primitif était ainsi élargi et encerclait le spectateur de tenailles mortelles. Et pourtant il y eut le flux et le reflux des dissonances criardes, des scènes qui se pressent en un rythme accéléré, et rendu plus dense en vue de nouveaux éclats grâce à des pauses de silence et de méditation ; dans l'orchestration infiniment modulée du ton fondamental il y eut des interludes bouffons du soprano criard et de la basse transcendante. La monodie de la haine est interrompue par un baryton qui réconcilie, par un motif clair de la bonté : je ne suis pas là pour participer à la haine, mais à l'amour.

Le symbolisme aussi des pièces intimes ultérieures, qui annonce déjà le surréalisme — des variations sur le thème de la danse macabre, basso obstinato adouci pour le désespoir, la haine contenue et la résignation attardée — *La Maison brûlée, la Sonate des Spectres, L'Orage* étaient soumis à l'orientation nuancée et fine de la régie.

Wedekind dépeint le monde en une caricature bizarre et les lois propres de ses personnages de marionnettes sont autant de types avant-coureurs de l'expressionnisme, la caricature du bourgeois et les outsiders de l'ordre bourgeois autant de paradigmes de l'isolement tragique. Wedekind était l'un des onze cabarettistes munichois si redoutés : avec l'art d'un bourreau son burin impitoyable découpe les contours et les lignes de l'homme tel qu'il le voit. Ses personnages ne sont que les marionnettes de ses idées. Il fallait un art tout particulier pour la netteté sarcastique des traits de ce chanteur de complaintes : les voix de ces masques diaboliques crèvent les oreilles et pourtant le cynisme de ces ricanements sardoniques paraît le propre du désespoir.

De Wedekind, Reinhardt donna dès la première année *Erdgeist* et *C'est la vie* (16) qu'il avait choisi avec un instinct sûr pour sa valeur poétique. Il sut charger de chaleur humaine et recréer avec une atmosphère appropriée les scènes du drame de la puberté (17). Mais dans *C'est la vie* le dompteur fouette ses marionnettes dans le manège et c'est un héritier de Brentano et de Heine qui chante la plainte de son cœur en une succession de scènes mi-grotesques mi-macabres pour la grande joie de la foule.

Wedekind met en scène lui-même dans les cycles des années 1912/13 la cohérence un peu arbitraire de son œuvre. Il est seul à même de diriger le rythme haché et haletant, de ses phrases souvent poussées à l'absurde.

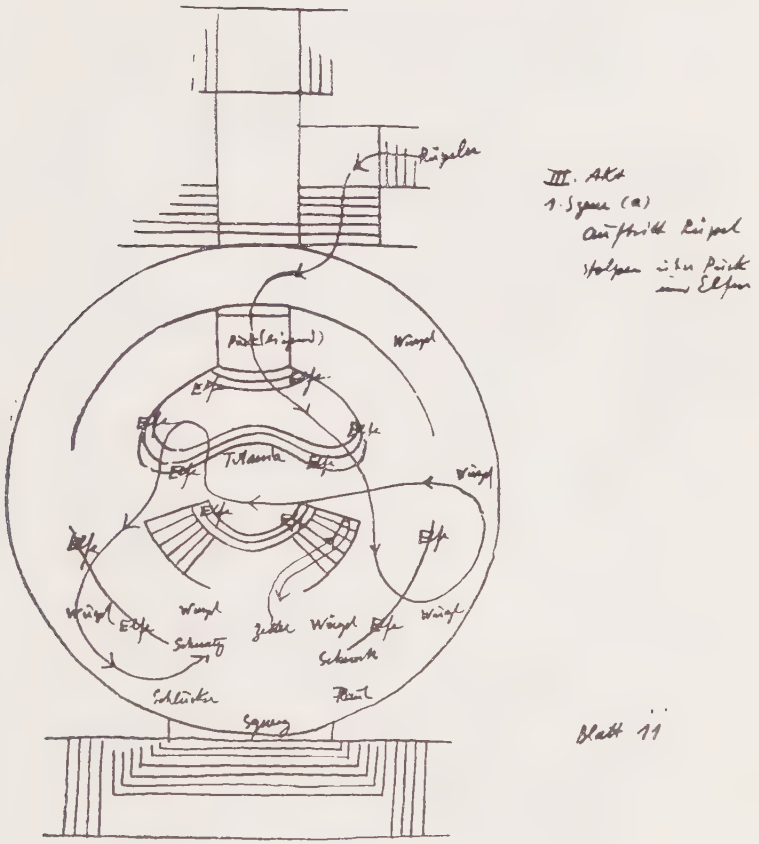
Peut-être Reinhardt trouvait-il que la marionnette de Wedekind manquait trop de personnalité individuelle et trouvait-il étranges les masques et les chimères de Wedekind pour sa nature chaude et passionnée de comédien. Et pourtant c'était le rayonnement de l'âme

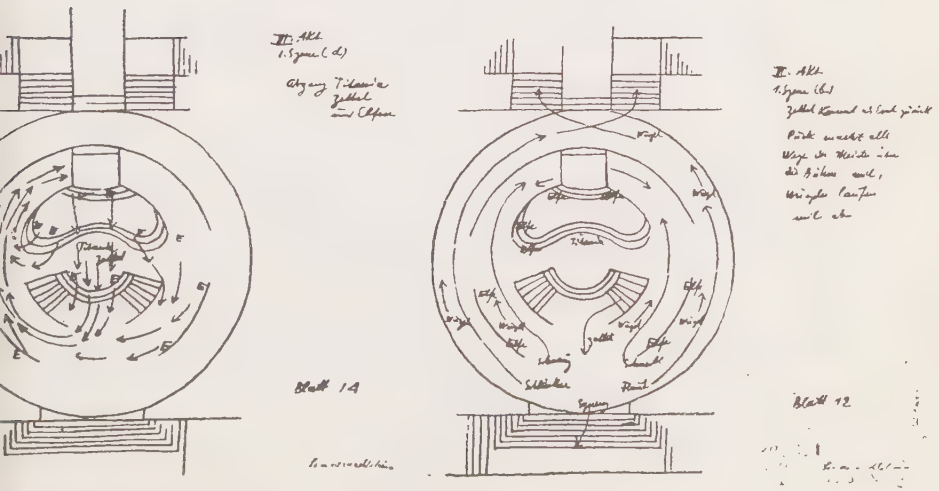
(16) « Neues Theater » 27-11-1903.

(17) « Kammerspiele » 20-11-1906 *Réveil du printemps*. En 1907 vient le *Marquis von Keith* et au printemps 1912 il donna au « Deutsches Theater » son cycle Wedekind. *La Boîte de Pandore* tout comme *La Ronde* de Arthur Schnitzler durent attendre un relâchement de la censure après 1918. Pour éviter cet écueil, les premières éditions de *Erdgeist* et de *La Boîte de Pandore* (1898, 1902) étaient encore écrites partiellement en anglais et en français. Kadidja, la fille de Wedekind, créa en 1950 pour les « Kammerspiele » de Hambourg, un remaniement qui réunit dans une pièce *Lulu*, l'ascension de Lulu (*Erdgeist*) et son déclin (*Boîte de Pandore*).

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, de Shakespeare

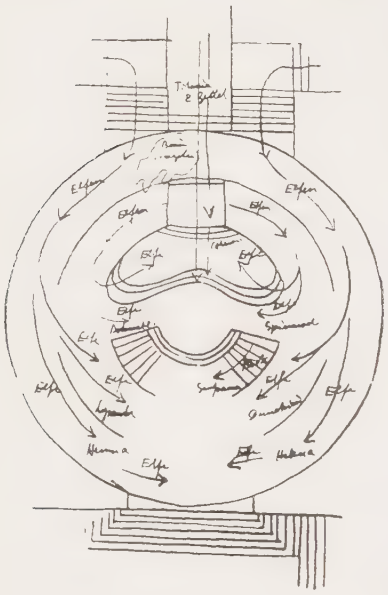
Plantation du décor d'Oskar Strnad et circulations



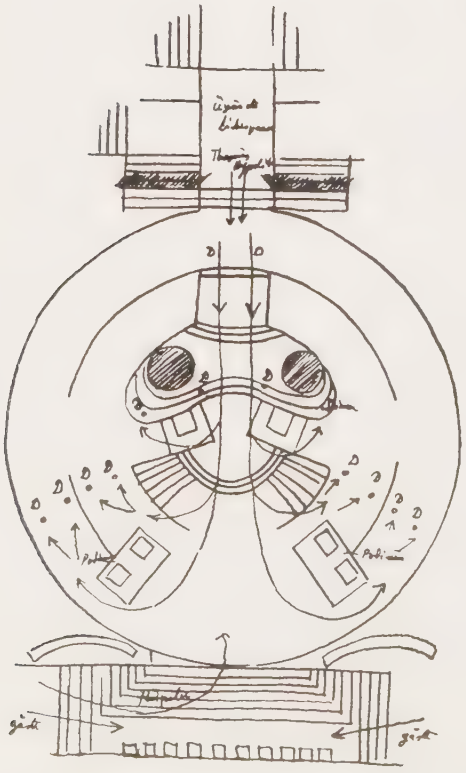


Acte III.- Sc. 1 : Circulations des lourdauds

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, de Shakespeare
Plantation du décor d'Oskar Strnad et circulations



Acte IV.- Sc. 1 : Le tronc est "mimé" par des lourdauds



Acte V

Dessins à la plume d'Oskar Strnad (Bildarchiv d. Ost. Nationabibliothek)

PLANCHE II

humaine qui se pliait à l'accord profond et à l'harmonie propre à son théâtre intime, même dans la peine et l'existence menacée.

De la plénitude de sa force créatrice qui ne cherche pas seulement à s'assimiler le théâtre intime, mais aussi l'image idéaliste de l'homme dans les œuvres classiques, naît une tonalité plus puissante qui traverse désormais ses grandes compositions théâtrales (18). Reinhardt devient le maître souverain d'anciens types de scènes et c'est sa présentation de Shakespeare qui couronne l'œuvre de ces années.

Sa quête d'un espace scénique approprié au cosmos de Shakespeare — il pénètre de musique et de spiritualité l'espace idéal de la poésie — est en même temps une quête multiple pour façonner et ordonner l'espace de la scène.

L'imagination de Reinhardt qui ne se satisfait jamais du cadre rigide que lui offre la scène ni des exigences impératives et étroites de la technique scénique de l'époque, passe par toutes les variantes de l'espace scénique — aussi longtemps que la scène est tableau et non espace, il faudra qu'elle dépasse le cadre. « Même dans les magnifiques interprétations scéniques d'Edward Gordon Craig qui sont peut-être ce qu'il y a de plus parfait dans ce que l'imagination créatrice d'aujourd'hui peut nous apprendre sur Shakespeare, la pensée du cadre reste sensible » (19). Toute la multiplicité des solutions scéniques que Reinhardt offre au problème Shakespeare, l'infatigable remaniement de la matière, montrent la lutte entre l'espace imaginaire de la poésie et l'espace réel de la scène.

L'emploi que fait Reinhardt de la scène tournante pour Shakespeare est une réussite dans sa recherche de l'espace scénique. On loua beaucoup le paysage de la scène tournante qui permettait la continuité vivante de l'action scénique dans *Henri IV*. Reinhardt présenta la mise en scène de ce drame double en dix actes en 1912 au « Deutsches Theater » comme un sommet du cycle qui interprétait les drames royaux de Shakespeare. Sur la scène tournante en forme de circonférence le terrain s'élève en une colline couverte de buissons peu élevés, sur le côté plat un peu inférieur sont bâties cabane et tour. Sur le terrain montagneux on pouvait construire auberge, intérieurs ou salle de trône. La beauté du décor résidait en son adéquation.

Reinhardt était remonté au texte original, n'avait fait que les coupures les plus indispensables et jouait désormais sur cette scène. Tous les tableaux présentés sur la scène tournante (20) étaient vive-

---

(18) Il va sans dire que notre intention ne peut être de reproduire la totalité du répertoire de Reinhardt, qui met en scène les comédies, les drames classiques et modernes de la littérature mondiale mais, soulignons-le une fois de plus, il s'agit de faire un choix et d'indiquer les traits essentiels. L'attrait et le danger de la subjectivité sont difficilement évitables. Les œuvres classiques du grand théâtre et du théâtre intime doivent céder ici devant l'interprétation que donne Reinhardt de Shakespeare.

Mais Léon Moussinac par exemple, dans *Traité de la mise en scène*, E. Massin, Paris, 1948 p. 39 présente la scène tournante pour le *Faust* de Goethe d'après le célèbre projet d'Alfred Roller pour Reinhardt.

(19) Joseph Gregor : *Shakespeare*, Vienne, Phaidon, 1935.

(20) Pour les scènes qui n'exigent pas toute la largeur de l'espace offert par la scène tournante on fait descendre une perspective. Les grands actes et la scène du couronnement ne renient pas l'origine du tableau historique de « Meininger ».

ment éclairés par exemple pour montrer le roi mortellement atteint vaciller jusqu'à sa chambre à coucher. Les orgies truculantes des peintres flamands qui ne reculent devant rien, tous les avant-goûts des voluptés bachiques et aphrodisiaques semblaient s'être incarnés ici. Et le *Henri IV* de Wegener relie le présent au passé et reflète l'image ambiguë et le tragique de ce puissant souverain.

La technique de Reinhardt dans les arrangements suit dans les grandes lignes la tendance moderne de conserver le texte ; ses dialogues sont serrés, denses, tendres, mais se révèlent très perméables aux finesses du dialogue de caractère lyrique ou musical. Mais son arrangement sacrifie parfois des scènes entières à l'unité de lieu et à sa traduction symbolique, la continuité spirituelle ; il les élimine, les réduit ou les déplace pour gagner en atmosphère ou en densité scénique. L'arrangement du livret est toujours porté par la conception fondamentale de la régie et ne peut guère en être séparé, et cette dernière n'est assujettie qu'au dynamisme des acteurs et à l'intérêt à la fois éternel et moderne du texte.

La régie que Reinhardt a faite des comédies est aérienne et culmine dans ses visions du *Songe d'une Nuit d'Eté*. Elles entourent tendrement cette harmonie gracieuse de conte et de nature, de féerie et d'hallucination, ce monde qui nous invite à le parcourir en rythmes de danse aériens. Ce monde a libéré en lui des forces élémentaires toujours renouvelées de son imagination scénique. La forêt respirait et vivait — c'est elle qui portait toute l'action : élément naturel des elfes, asile pour les hommes, rendez-vous des lourdauds. Elle est la source inépuisable de l'imagination des contes, lunatique, fantastique et changeante : une partie d'un bois avec des troncs puissants et de tendres bouleaux, un surélèvement du bois où Titania pouvait se reposer et un petit étang où les elfes pouvaient se cacher. Des elfes et des silhouettes d'hallucination, en vêtements flottants, nés de couleurs de la forêt, s'échappent d'un tronc géant et séculaire ou d'un buisson inextricable, d'un versant couvert de mousse ou d'une traînée de brouillard et la grâce de leurs mouvements semble dictée par le vent, ressemble à des branches bercées par lui, à des feuilles qui s'enfuient. Le clair de lune tressaille et les étoiles et l'aurore se lèvent. Et pourtant les troncs ne sont que décors en trompe-l'œil et parfois creux et ne gagnent vie que par l'éclairage dicté par une palette impressionniste.

Et la musique de ce bois, non seulement les airs de Mendelssohn, mais encore les voix de la forêt, du feuillage qui bruit et des branches qui craquent et les voix telluriques, musique omniprésente et fluide, sonore, interprète qui porte les événements — cette musique détermine aussi la mélodie verbale de la féerie de Reinhardt. Quelle mélodie et quelle ironie dans l'arrangement du texte — aucun mot n'est à prendre au mot — le mot danse comme attrait des sens, valeur de l'atmosphère, et pourtant restent la sonorité et le rythme, bercement tendrement rieur et tout cela débouche sur un dithyrambe d'un grand rire aux ondes prolongées.

Ce motif fondamental de la forêt est maintenu dans les solutions scéniques nouvelles les plus diverses. La scène tournante du « Neues Theater » (1905) cède la place à une solution tout aussi suggestive ; la

ARIANE A NAXOS, de Richard Strauss
décor d'Oskar Strnad

Bildarchiv d. Ost Nationalbibliotek)

LE MENDIANT, de Reinhard Sorge
décor d'Ernst Stern

ARLEQUIN SERVITEUR DE DEUX MAITRES, de Goldoni
décor d'Oskar Laske

(Bildarchiv d Ost Nationalbibliothek

scène en relief du « Künstlertheater » de Munich en 1909 (21). Au bord du plateau se dressaient des troncs d'arbres dénudés sur lesquels il y avait quelques pampres et quelques branches, et derrière lesquels un rideau tendu figurait l'horizon, et devant, une toile tendue devait donner l'illusion d'un gazon. Les possibilités limitées de la scène en relief furent enrichies par une petite colline. Hommes et fées mimaient une escalade pénible et en glissaient avec légèreté. Ces jeux ininterrompus remplaçaient par l'illusion d'un mouvement incessant la monotonie, même si les ébats des elfes étaient fatalement réduits.

Pour se rapprocher de l'espace idéal de Shakespeare il faudrait que le cadre et les limitations des côtés, c'est-à-dire les principes de l'ancienne scène à l'italienne tombent, pour pouvoir atteindre la pleine liberté de l'espace que le théâtre de Shakespeare partage avec le théâtre grec.

L'omniprésence de la musique comme fluide sonore et médiateur de l'action comique et de la mélodie verbale, désormais élevée au rang d'aria et de récitatif, tel est désormais l'héritage confié à l'imagination de Reinhardt lors de la mise en scène de l'opéra de Strauss-Hofmannsthal *Der Rosenkavalier*. Si déjà dans le *Marchand de Venise* la musique de la ville, avec ses chants et ses sonorités, ses bruits et ses vacarmes — et aussi toute la cruauté que recèle ce clair accent de la vie — si déjà cette musique donnait le ton à la mise en scène, ici ce devait être Vienne, l'univers autrichien du baroque qui devenait musique, dans cette comédie musicale de la Vienne baroque de 1740. A quel point les esprits gais et turbulents de l'ancien « Wiener Volkstheater », du Singspiele » naïf et de la féerie parodique, avaient servi de parrain — aussi bien la naïveté crédule et féerique de Ferdinand Raimund que le cynisme incisif et les jeux de mots de Nestroy (22).

Quel style exemplaire, au rayonnement encore vivace aujourd'hui, que *Rosenkavalier*, créé en ce temps-là par la rencontre de Richard Strauss, de Hugo von Hofmannsthal, de Max Reinhardt, de l'architecte scénique Alfred Roller et du chef d'orchestre Ernst von Schuch lors de la première de Dresde le 26 janvier 1911 (23).

---

(21) Le peintre de décors Ernst Stern caractérise ainsi les ressources de cette scène : « L'ouverture de la scène avait 10 mètres de large; à la rampe se joignait vers l'arrière une plateforme d'environ 4 mètres de large, flanquée à droite et à gauche d'une sorte de tour. Les tours avaient des ouvertures en forme de porte et l'entrée en scène n'était possible que par celles-ci : donc à droite et à gauche de la plateforme où se jouait la pièce, mais non par le fond. Car là la plateforme donnait sur l'« abîme », un fossé profond qui avait la même longueur que la plateforme elle-même et se terminait par un mur élevé de plâtre blanc. Si donc un acteur entrait en scène à droite ou à gauche il avait à sa disposition une surface de 10 mètres; il se détachait nettement éclairé d'enhaut du mur blanc; et il pouvait aussi être éclairé de face et de côté sans jeter d'ombre sur le mur. L'acteur agissait donc sur le spectateur comme silhouette ou comme relief. Il n'y avait ni décor suspendu ni arrière-plan. Par des pilastres, des colonnes et des rideaux on indiquait des intérieurs, un plein air par la scène vide. Chaque atmosphère, chaque effet de décor était atteint par des jeux de lumière, la couleur et le caractère des costumes. » Ernst Stern : *Peintre de décor chez Max Reinhardt*, Berlin, E. Henschel, 1955.

(22) Tous deux dramaturges en vogue au « Vorstadttheater » de Vienne; Raimund en fit un conte féerique et romantique, Johann Nestroy des satires lucides du *Vormärz* viennois. Reinhardt aimait cette tradition et lui permet de se refléter à maintes reprises par ex. dans *Alpenkönig und Menschenfeind* de Raimund ou *Freiheit in Krähwinkel* de Nestroy ou *Einen Jux will er sich machen* qui incita Thornton Wilder à écrire *Heiratsvermittlerin*.

(23) Roller et Gustav Mahler étaient les deux réformateurs du style scénique de l'opéra de Vienne : « Préparé par E.G. Craig l'impressionnisme s'empara de la scène avec A. Roller — en même temps que Reinhardt — désormais employé aussi sur la scène de l'opéra. » Joseph Gregor : *Histoire universelle du théâtre*. Ed. Phaidon, Zurich, 1933.

Ariane à Naxos est entièrement issue de ce monde baroque autrichien, synthèse harmonieuse de la « commedia dell'arte » et du drame musical antique, du grand opéra et de l'opéra bouffe. Le 24 octobre 1912, la première eut lieu à Stuttgart, première représentation de la première version, qui plus tard, en 1916, fut remaniée pour Vienne. Le « Deutsches Theater » joua en 1912, sous la régie de Reinhardt le *Bourgeois Gentilhomme* de Molière avec les intermèdes musicaux de Strauss du même nom (24), puis, née d'une lubie du riche Jourdain, *Ariane à Naxos* qui contraste comme grand opéra avec l'opéra bouffe auquel il est mêlé avec une aisance toute naturelle. L'antique est modelé dans l'esprit de la tradition baroque, la réplique d'Ariane — pour le plus grand plaisir des invités de Jourdain — est Zerbinetta et son cortège de masques burlesques, issu directement de la « commedia dell'arte ». Dans un arrangement viennois ultérieur, la comédie de Molière — cadre la scène dans la scène — est entièrement transposée à Vienne. A quel point cet opéra baroque tardif devait-il réjouir Reinhardt ! Il lui était d'ailleurs dédié. Le jeu magistral et les interférences adroites des sphères tragiques et bouffonnes, la sensibilité musicale de Richard Strauss, les grandes plaintes d'Ariane interrompues par un « parlando » improvisé avec verve ou au contraire précieux, bref, tout le côté particulièrement baroque de cet opéra prenait vie pour Reinhardt car sa recherche de style lui était profondément apparentée. Il est tout à fait conforme à la loi de la continuité que les opéras *Rosenkavalier* et *Ariane à Naxos* se soient adaptés plus tard au cadre des festivals de Salzbourg (25).

Reinhardt n'accueillit qu'avec réserve les jeunes poètes expressionnistes qui déclenchèrent une révolution avec leurs nouvelles conceptions stylistiques subjectives. La sphère de ses pensées et de son style, souvent aussi son goût, s'opposait à l'agressivité qu'ils affichaient, quelquefois même à l'absence de retenue de leurs pièces d'avant-garde. Sa relation avec la littérature moderne ne pouvait être d'avant-garde, ce qui le séduisait c'était seulement des aspects scéniques nouveaux, de nouvelles idées de mise en scène qui présupposaient dans le drame un univers cohérent préformé. De plus Reinhardt se fatigua de Berlin, lorsque l'expressionnisme gagna de plus en plus de terrain avec Jessner et Piscator.

---

(24) Par la suite Strauss en fit la célèbre *Suite d'orchestre*.

(25) On ne saurait parcourir ici le panorama multiple du théâtre de Reinhardt selon tous ses styles. Il met en scène des comédies de boulevard, des comédies musicales, l'opérette viennoise classique (il y eut une longue série de représentations de la *Chauve Souris* de Johann Strauss, pleine de raffinements techniques sur la scène du théâtre Pigalle) et aussi les comédies d'Offenbach. Il a même recours à l'art du mime (« plastique pure de la musique des corps » selon la propre expression de Reinhardt) dans la pantomime *Sumurun*. Une passerelle de fleurs, pour les entrées et les sorties, pour des danses et des cortèges mène de derrière les spectateurs par-dessus le parterre sur la scène, *La Pantomine pour 2000*. *Le Miracle* fut très discutable : elle fut jouée en décembre 1911 à l'Olympia-Hall à Londres et plus tard à Berlin au cirque Busch, à Vienne et à New-York, bref c'était un article d'exportation très demandé sur le marché international du théâtre. La volonté d'expansion de Reinhardt et d'expérimentation sans concessions fête ici des triomphes, de même que sa régie de masses. La tente de cirque fut transformée en une cathédrale gothique par Ernst Stern (on trouve quelques reproductions du décor dans Léon Moussinac : *Tendances nouvelles du théâtre*, Albert Lévy, 1930) plus tard par Oskar Strnad et Norman Bel Geddes, New-York, 1923. Dès *Miracle*, la critique parlait de goût américain pour le music-hall — ce reproche s'accentuera encore après la représentation des *Artistes*, comédie de variétés de Watter-Hopkins. Si Reinhardt essaie ici déjà une forme préliminaire de music-hall, n'est-ce pas que son instinct de renouvellement toujours vif tient tête à toute critique ?

Pourtant Reinhardt offrit un forum à la nouvelle génération de poètes, il organisa au « Deutsches Theater » des matinées un peu restreintes (26), mais ouvertes aux critiques qu'il appela « Junges Deutschland ». Sternheim et Kaiser, Oskar Kokoschka et Unruh, Hasenclever et Sorge trouvèrent là leur lieu d'expression. Reinhardt ouvrit lui-même la scène avec *Le Mendiant* de Reinhard Sorge. Ecrit en 1910, c'est l'une des premières œuvres expressionnistes, avec tous les traits stylistiques du mouvement. La scène est divisée en pièces simultanées, accentuées au fur et à mesure par des faisceaux lumineux. L'impression de fantastique s'impose par un mélange du réel et de l'irréel. Pour les chambres et les salles de café il y a du mobilier authentique, et si une scène d'amour atteint le lyrisme, le ciel étoilé s'ouvre au-dessus de la chambre. Kokoschka mit en scène lui-même *Le buisson ardent* et *Job :* passions déchaînées qui ne dictent que des fragments de phrases, explosions; il brise les cadres de la langue, le mot devient cri. Si chez Kokoschka le dynamisme coloré et suggestif des images triomphait, chez Carl Sternheim l'art du verbe avait créé avec des jeux de mots agressifs des satires grotesques dans la série de comédies *Scènes de la vie héroïque du bourgeois*. Mais avec quel art consommé Reinhardt sut-il compléter dans la mise en scène du *Bourgeois Schippel* (5 mars 1913) les « homunculi » de Sternheim, pour en faire une diversité colorée; des caricatures — esquissées avec cruauté — se réveillaient là à une vie pleine (27).

Le débat avec les impératifs des sentiments de l'époque ne semble pas pour Reinhardt résider dans la régie intime, mais dans l'intensité particulière de la recherche scénique. Dans l'arène il se soumet aux lois spatiales du théâtre antique et son élan d'expansion culmine dans la construction du grand théâtre (« Grosses Schauspielhaus ») (28), qu'il inaugure le 29 novembre 1919 avec *l'Orestie*. Heinz Herald, qui fut le collaborateur de Reinhardt pendant de nombreuses années écrit : « Une puissante coupole s'élève sur l'arène, entourée de gradins en amphithéâtre à l'exception d'un tiers de la salle. Des gradins élevés montent de l'arène sur la large plaque tournante. Elle est entourée d'un horizon en rond. Tout autour de la coupole court une circonférence lumineuse, qui complète les lumières et celles-ci comprennent aussi des appareils de projection mobiles... Un mécanisme compliqué sous l'arène et la scène permet de faire monter ou baisser n'importe quelle partie de la scène » (29). La scène du forum par exemple dans *Jules César* de Shakespeare, utilise avec succès les raffinements techniques des nou-

(26) Car presque tous les dramaturges de cette génération étaient d'ardents pacifistes. En pleine guerre *La Bataille Navale* de Reinhardt, Goering passe sur la scène comme accusation et manifeste de cette génération.

(27) Reinhardt mit en scène les *Kräfte* d'August Stramm 1920-1921, un dramaturge berlinois qui s'apparentait aux cercles littéraires du « Sturm ». Le critique Jacobsohn résume avec humour : « Reinhardt qui voulait démontrer un jour qu'il s'y entendait aussi en expressionnisme, le démontra magistralement : lui, le dernier maître de l'impressionnisme, traduisit tout simplement l'expressionnisme en impressionnisme. Selon Stramm les *Kräfte* aux contours acérés auraient dû nous sauter à la gorge. Sur la scène des « Kammerspiele » elles s'insinuaient avec douceur et en couleurs. Avec une atmosphère à la Pailleron Reinhardt entrelarde le naturalisme de petites retouches expressionnistes ou forme des groupes figés et on parle en canon. Trois styles — ce ne serait donc rien qu'une absence de style ? O non, car les trois styles trouvent leur synthèse en une unité supérieure dans la personnalité sanguine à l'imagination puissante de Reinhardt ». Siegfried Jacobsohn, *Jahr der Bühne*, E. Weltbühne, Charlottenburg, 1921.

(28) Hans Poelzig en fut l'architecte; de lui est aussi le projet d'une « Festspielhaus » en 1923, un peu trop baroque, dans le parc du Château Helbrunn à Salzbourg.

(29) Heinz Herald : *Max Reinhardt*, E. Rowohlt, 1953.

velles ressources de la scène, la scène du Capitole devient un sommet de la représentation. Des marches monumentales menaient du bord de l'arène, avec entrée souterraine par dessus l'orchestre en plate-forme jusqu'à la scène elle-même. Le trône de César était dressé au haut de cet escalier élevé ; blessé, César chancelle depuis son trône par dessus les marches entre une haie d'assassins et ne tombe qu'à la dernière marche. Cet escalier, conçu longtemps avant l'escalier de Jessner, n'était pas l'expression d'une « Weltanschauung » ou d'un principe, mais motif scénique d'un cas d'espèce. De toutes façons, grâce à la mobilité des niveaux, on pouvait modifier, graduer les surfaces de jeu et multiplier les combinaisons et les possibilités plastiques pour l'acteur.

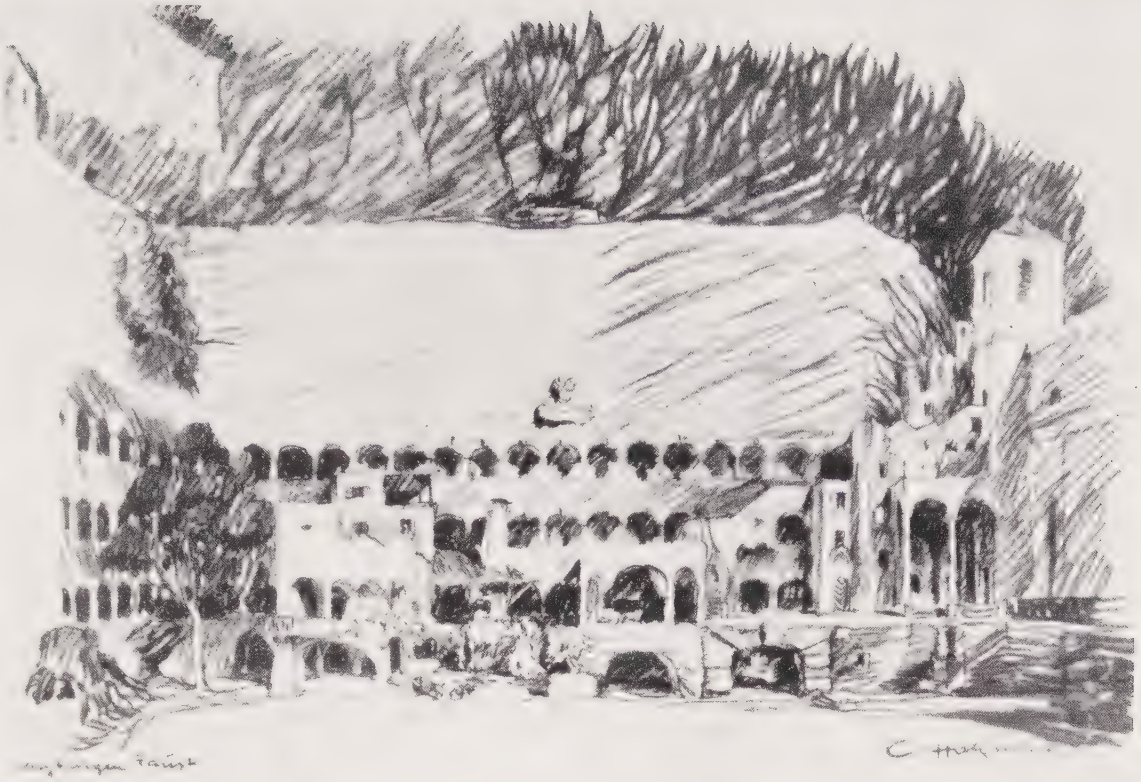
L'optique mobile de la scène est en liaison étroite avec la mobilité de la scène de Reinhardt; depuis le tableau avec décor à plat en passant par la scène en relief à prétention plastique jusqu'à l'architecture de l'arène du cirque. Appia et Craig avaient montré la voie comme ordonnateurs de l'espace scénique; désormais les peintres de décor pour l'arène, Roller et Stern, en furent les architectes avec le sens de la dimension et de l'art monumental. Dans des projets pour *Jules César* par exemple les armées se répondent de loin; cette sensibilité de l'espace correspondait aux lois architectoniques de la scène; mais quelle était désormais la situation de l'acteur en face de cette scène ?

Ici s'opposent en Reinhardt le constructeur fanatique de nouveaux types de scène et le grand individualiste. La grandeur démesurée de l'espace exige un style de fresque de l'acteur, geste et mimique peuvent être portés à l'expressivité extatique, mais aussi dégénérer en pure typisation. La représentation en bas, dans l'orchestre doit être un jeu mobile dans un espace libre, en haut par contre, sur la scène qui reste après comme avant la scène à cadre, règnent ses lois immuables. Il y a donc danger que le changement constant de plateau interrompe et détruise constamment l'illusion du spectateur.

D'autre part le théâtre en rond offre la fascination d'une unité de jeu qui embrasse tout, la sphère des acteurs et celle des spectateurs; toute la gamme des lumières en souligne l'atmosphère et l'unité. De la foule des spectateurs, de la masse, les lumières éteintes ou éclairées faiblement, naît le chœur, et, devant lui — le plus souvent sur les marches qui servent de transition — jouent les acteurs. Et un peu plus haut, comme sur la scène surélevée, les protagonistes exécutent leur jeu, tout proches et pourtant sur un plan supérieur.

Déjà dans d'antérieures représentations d'*Œdipe*, données au cirque, triomphaient le chœur et la régie des masses de Reinhardt (30). La foule devenait un seul corps par le rythme et l'ensemble des pas, de la marche à l'assaut, les mains levées. La masse devenait unité active opposée au protagoniste, mais aussi cri ou plainte de mille bouches ; ou bien encore des groupes choraux, différenciés selon la voix, commençant chacun à son tour, puis progressant en crescendo, se mêlant en polyphonie, jusqu'à ce que ces vagues de son et de mouvement s'unissent en un cri unique de joie ou de douleur. Cette force d'explosion

(30) Le bruitage est orchestré avec soin : La rumeur de la foule qui approche est annoncée par des sons d'orgue profonds et soutenus et par un ensemble d'instruments d'orchestre et de cymbales; et la foule elle-même commence par un murmure qui progressivement, en passant par des grincements, des gémissements et des pleurs deviennent son articulé.



FAUST, de Gœthe
dispositif scénique de Holzmeister dans l'école d'équitation de Salzbourg

cliché obligeamment prêté par l'Osterreichische Staatsdruckerei

LE CAFE, de Goldoni
décor d'Oskar Laske

PLANCHE VI

(Bildarchiv d. Ost Nationalbibliothek)

des masses, sourde, et qui croît de façon inquiétante, pour se décharger en explosion soudaine permet non seulement de placer fermement et nettement les accents de la régie, mais semble aussi dictée par l'esprit de l'époque portée vers l'expressionnisme.

Ce fut le profond tragique de Reinhardt, de ne pas réussir à gagner aussi un grand dramaturge à l'idée de ce nouveau « Volkstheater ». Mécontent de la scène à cadre, dont il avait épuisé les ressources, Reinhardt se lançait sur le podium du théâtre en rond. La technique à trois dimensions du grand théâtre exige adéquation de la forme et du contenu du grand drame (31). Le triomphe de la technique au profit de la scène doit être dépassé par le triomphe de l'homme sur la technique, et c'est la tâche du poète de proclamer cette victoire.

Fatigué de Berlin, car sans grandes œuvres la grande idée du théâtre en rond n'est qu'une belle statue tronquée, Reinhardt veut façonner de manière expressive de nouveaux espaces scéniques dans le Sud, à Salzbourg et à Vienne. C'est l'idée du « Salzburger Festspiele » qui marqua le tournant de l'urbanité de Berlin à l'acquiescement profond au paysage et au style, et au « Sud, patrie de l'imagination ». C'est à Salzbourg, selon Hofmannsthal « le cœur du cœur de l'Europe », que des festivals doivent de la continuité de l'ancienne tradition faire naître un esprit européen, fondement de notre existence spirituelle. C'est là le message spirituel du premier appel au projet de festival Salzbourgeois. L'héritage du théâtre humaniste, du théâtre de la Renaissance, et du Baroque, est ici comme nulle part ailleurs dans un paysage présence vivante. « Salzbourg est, du point de vue du paysage et de l'architecture, l'expression la plus puissante du baroque allemand méridional, car le paysage va ici au devant de l'architecture et l'architecture s'est à tel point emparée du paysage, que ces deux éléments peuvent à peine être séparés. » (32)

La mise en scène de Reinhardt à Salzbourg est née de la fascination de ce paysage, de cette architecture, et de la tradition théâtrale qui lui est familière. Il installe ses tréteaux sur la place de la cathédrale à Salzbourg pour jouer le *Jedermann* de Hofmannsthal, selon la «moralité» du Bas Moyen Age *Everyman* (33). Dans la mise en scène de Reinhardt l'œuvre devient un festival baroque par un décor où se marient harmonieusement l'architecture et la nature (Roller a installé la scène des troupes médiévales). La façade baroque de la cathédrale, les frontons, arcades et galeries de style italien et intemporel font naître et règlent la mise en scène; mais par dessus l'unité spirituelle de la place, la ville tout entière participe à la pièce, on entend des appels des églises, des tours et de la forteresse, les sons de l'orgue mugissent de la cathédrale, et, comme si des statues surgissaient de la façade de pierre et s'en détachaient pour participer au jeu, Foi et Bonne Œuvre conduisent Jedermann par la porte de la mort à l'intérieur de la Cathédrale devenue symbole.

La « Kollegienkirche » de Salzbourg se prête encore avec plus de bonheur aux perspectives profondément eschatologiques du *Grosses*

---

(31) Seule la vision tragique de Gerhart Hauptmann : *Der weisse Heiland* eut cette grandeur (1920).

(32) Josef Nadler : *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* Berlin, Propyläenverlag.

(33) Le 22 août 1920; dès 1911 des représentations avaient eu lieu au cirque Schumann.

Salzburger Welttheater (34). C'est à partir des « autos sacramentales » de Calderon que Hofmannsthal avait librement recréé son *Welttheater* et, conformément à cette vieille idée occidentale que la création est un spectacle de Dieu, il construit sur cette base son mystère chargé des questions métaphysiques sur la nature et le sens de l'ordre social : Dieu lui-même prépare la scène, il appelle en scène les âmes encore incréées pour qu'elles jouent leur rôle sur la scène de la vie : Le Riche, le Roi, la Sagesse, la Beauté, le Paysan et le Mendiant vont jouer le cours de la vie. La décision repose entre les mains du Mendiant, c'est lui qui décide arbitrairement de la durée du monde. Mais la naissance sanctionne l'inégalité fatidique des forces innées. La vie transforme le destin en liberté. Et la mort nivelle toutes les valeurs. Tel est le sens de ce jeu, le sens d'une critique sociale en cette fin d'époque. Le personnage du mendiant, menace proférée par le chaos au monde de l'ordre établi — cette sardonique remise en question de l'ordre est aussi ferment de l'expressionnisme — qui donne une réponse pessimiste « Ma réponse n'était ni optimiste, ni pessimiste non plus, mais poétique ou religieuse » confesse Hofmannsthal lui-même. Et Reinhardt jouait le mystère de Hofmannsthal sur les tréteaux de la « rappresentazione » fournis par Alfred Roller, tout simplement devant des rideaux rouges qui s'adaptaient aux teintes claires de l'architecture de la cathédrale ; « Dame Monde », magicienne baroque, envoyait les personnages en scène, et « Hanswurst » les commentait en son langage; mais au-dessus du tableau se dressait la Mort ; quand son heure fut venue, elle commença, selon l'antique tradition, sa danse macabre, fantomatique, accompagnée des sons du tambour qui bousculaient et balayaient devant eux les personnages.

En 1933 Clemens Holzmeister avait érigé pour Reinhardt un développement naturel des arcades de l'école d'équitation de Salzbourg; et sur cette « nouvelle » scène, « cette Fautstadt » comme sur la scène simultanée du moyen âge, la série de tableaux du premier *Faust* de Goethe put défiler. Les côtés mesquins et les vastes horizons d'une ville ancienne donnent l'essor à l'inspiration de Goethe. Reinhardt exprime lui-même les principes de sa régie : « En montrant simultanément les lieux de toutes les actions, en les exposant au spectateur et en les faisant glisser les uns dans les autres sans interruption, nous créons cette connexion intime qui est nécessaire pour faire ressentir Faust et toute action comme réalité vraie. Quelles impressions profondes naissent du Prologue dans le ciel grâce à la simultanéité de l'action; on voit les anges au ciel, simultanément Méphisto en bas dans les rochers, la voix du Seigneur retentit de loin et tandis que les puissances éternelles décident du sort de Faust, on voit ce dernier à l'œuvre dans son cabinet, l'homme dont le sort est tranché simultanément au-dessus de lui, sans qu'il le sache ». (35)

Cette synthèse autrichienne de l'expressionnisme qui veut simplement esquisser des pensées ultimes, débouche sur la continuité et la tradition de la musicalité. Reinhardt est rentré à Vienne. Il continue à accentuer la couleur et l'atmosphère, dans cette phase de sa maturité et de sa maîtrise souveraine, mais leur profonde simplicité et pure humanité sont désormais mesure et centre.

---

(34) 13 août 1922.
(35) Joseph Gregor : *Théâtre autrichien*, Donauverlag, Vienne, 1948.

Le caractère intime aux nuances les plus subtiles du théâtre de la « Josefstadt » apporte un essor nouveau et un approfondissement de l'idée du théâtre intime. L'architecte Witzmann avait sans doute en vue lors de la reconstruction l'image la plus ancienne du théâtre de la Fenice de Venise. Son atmosphère est choisie tout comme son acoustique est incomparable. Le 1er avril 1924 le nouveau « Directeur des acteurs de la « Josefstadt » (36) donne sa première avec un prologue spirituel de Hofmannsthal et *Le Serviteur de deux maîtres* de Goldoni.

Avec un instinct sûr des données locales et de leur génie comique, dès sa première mise en scène, le grand improvisateur saluait les mânes de la comédie improvisée (37). Le livret se basait sur l'argumento de Carlo Goldoni et Reinhardt déchaînait gaiement tous les esprits burlesques de la Commedia d'ell'arte ; Oskar Laske improvisait des décors spirituellement jetés sur des paravents — parois colorées, elles-mêmes décors mimés, que des personnages masqués et des acteurs transforment eux-mêmes sur la scène. Chantant, dansant, jouant Truffaldino et Smeraldina et leur suite dominent la scène ; le public assiste au brouhaha d'une ancienne représentation vénitienne.

Puis suit la comédie de Hofmannsthal, *Der Schwierige,* comédie de caractère et auto-portrait, qui illustre une étrange hésitation devant le mot propre (38) et est en même temps une satire sociale de la noblesse autrichienne de 1914. Y a-t-il quelque chose de sardonique à ne voir que la gaîté dans la danse de mort d'une culture — comme l'ont jugé quelques contemporains — ou y a-t-il de la grandeur dans ce don de la distanciation et du sourire ? Hofmannsthal se rend très bien compte du fond caricatural et de l'ambiguïté de sa comédie sociale, et aux cris prophétiques des auteurs extatiques (1921) il oppose la noblesse délicate de son propre monde qui se dissout en ombres. Hofmannsthal (39) et Reinhardt ont encore l'énergie de voir sous le jour adouci de la comédie, de résoudre avec la chaleur d'un sourire et peut-être de toucher plus profondément par la mélancolie de ce sourire — le déclin d'un monde, la désagrégation d'une société et le déracinement croissant. « Eté tardif d'une culture théâtrale », des hommes qui quittent la réalité brutale pour entrer dans un monde plus profond, plus captivant des sentiments pour vivre conformément aux lois non écrites d'un style.

Reflet utopique et jeu qui dégénère en burlesque et éclats de rire, c'est ainsi que Reinhardt voit *The Apple Cart* de Bernard Shaw. Cet « Empereur d'Amérique » devient une « extravagance politique » à la la fin du XXe siècle selon le « Regiebuch » de Reinhardt, et pourtant l'esprit vindicatif de Shaw pétille dans chaque portrait. Reinhardt atténue la dialectique grimaçante et nue de Shaw par des coupures, il assouplit les grands discours par des mouvements, des interpellations, et l'interlude d'Orinthia devient une sarabande continue pour acrobaties et excentricités. Toutes les propositions de l'humoriste

(36) Tel est le titre que se donne la direction de Max Reinhardt.

(37) Des générations entières d'acteurs comiques viennois ont sacrifié au « genius loci » : Wenzel Scholz, Raimund, Nestroy, Blasel, Girardi...

(38) Lettre de Lord Chandos : *Ecrits en prose de Hugo von Hofmannsthal,* Fischerverlag, Inselverlag.

(39) Son dernier grand drame *La tour* est d'une bouleversante puissance prophétique, c'est la vision de la relève d'un monde de la violence par un monde de l'esprit. Version scénique 1927.

irlandais qui fustigent l'Amérique, l'actualité étonnante des descriptions de la situation sur le continent à la fin du XX[e] siècle, ont été enlevées, l'agressivité de Shaw est nettement atténuée, mais tous les esprits déchaînés de la comédie triomphent (40).

Dès 1923 la *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw avait rappelé Reinhardt à Berlin; il en fit une représentation ferme et elle jouit d'une bonne réputation avec Elisabeth Bergner dans le rôle de Jeanne. Désormais (41) Reinhardt partagera ses efforts et le rythme de son travail pendant une décade entre Berlin et Vienne. Il conduisit son ensemble choisi de la « Josefstadt » vers de nouveaux triomphes, pièces de boulevard ou pièces classiques, il présenta de nouvelles et précieuses interprétations de Shakespeare (42) et pourtant l'ombre de l'époque semble peser sur le tout et l'on pressent que l'Europe va perdre Reinhardt et Reinhardt le continent avec lequel il est pourtant profondément lié.

Au génie sensible de Reinhardt il ne fut accordé qu'un bref repos dans l'harmonie avec son paysage familier du Sud. Sa sensibilité semble pressentir les menaces à venir. Son ouverture d'esprit et son sens de la musique ne se limitent à aucune frontière et lui permettent de mettre en scène dans les langues étrangères; il parcourt, esprit inquiet, l'Europe et l'Amérique et pourtant en 1933 et 1938 il est exposé à tous les dangers de l'émigration, auxquels un Stefan Zweig devait succomber.

Reinhardt a perdu avec le théâtre de la « Josefstadt » son « théâtre individuel de grand seigneur » et la puissance de rayonnement de son génie européen devait s'affirmer désormais loin de la musicalité et de l'impulsion d'un paysage et de sa langue maternelle sur un nouveau continent. Des tournées nombreuses avaient préparé cette nouvelle étape avec *La mort de Danton, Jedermann, Le Songe d'une Nuit d'Eté, Le Cadavre vivant* par exemple, Brodway présenta *La Chauve Souris*, un arrangement de Nestroy par Thornton Wilder *Merchand of Yonkers*, et sa dernière mise en scène fut *Sons and Soldiers* d'Irving Shaw. Los Angeles présenta *Faust* en plein air et il y eut une multiplicité de projets: présenter *Jedermann* avec des acteurs noirs ou créer à New-York un théâtre artistique de répertoire — intermédiaire entre la tradition européenne et américaine — tout cela montre l'activité inlassable de son imagination créatrice, mais aussi à quel point son génie européen se sentait déraciné.

Les œuvres maîtresses de Rembrandt et de Chagall présentent toutes deux des visions bibliques et sont des interprétations intemporelles de haute portée. L'œuvre ultime de Reinhardt porte des ombres tragiques et trouve son expression la plus bouleversante dans le projet du drame biblique de Werfel : *Le chemin de la promesse*. Tel un dernier embrasement de perspectives baroques, eschatologiques, devenu symbole du théâtre universel, ce projet doit devenir accusation et manifeste et se dresser dans le temps comme la protestation du génie européen de l'individu et de l'homme contre la violence : «'Reinhardt veut opposer aux contempteurs de l'Ancien Testament l'Ancien Testament lui-même.

---

(40) Ces remarques sont tirées de « Regiebuch » aux archives de théâtre de la « Josefstadt ».

(41) Reinhardt acquiert encore à Berlin « Die Komödie » et le « Theater am Kurfürstendamm » 1931.

(42) *Lear, Le Marchand de Venise* et *Le Songe d'une Nuit d'Eté* dans une nouvelle interprétation; — les plantes aussi sont représentées par des hommes; des bouleaux animés se bercent dans des costumes fantastiques; ce qui jadis était interprété de manière réaliste devient désormais vitalité dynamique et magique de la nature.

LE PEUPLE DE LA PROMESSE, de Franz Werfel
esquisse de décor par Oskar Strnad

(Bildarchiv d. Ost Nationalbibliothek)

Le plan est qu'une petite communauté juive de Pologne est refoulée par les vagues d'un pogrome sanglant dans sa synagogue, et là entre la vie et la mort, dans des visions grandioses, revit l'histoire de son propre peuple — justement les puissants tableaux de l'Ancien Testament. Reinhardt se servit d'un arrangement du texte par Franz Werfel, de la musique de Kurt Weill, mais Oskar Strnad projeta une tente en noir et or — la tente de l'alliance — dans des proportions géantes, et tout en haut, sur une sorte de scène, comme sur une surélévation de l'autel, se déroulaient les visions bibliques, et en bas, la communauté en prières devait se perdre dans la masse des spectateurs ». Heinz Herald rend compte de ce projet et aussi du projet ultérieur de l'Américain Norman Bel Geddes, peintre du décor de ces visions bibliques.

Les grandes visions tragiques et somptueuses du roi de l'Improvisation, le « Theatrum mundi » de Reinhardt et son humanité sont-ils passés de mode ? Son impressionnisme autrichien n'a-t-il de valeur que régionale — ou bien gardera-t-il encore un rayonnement qui contribuera à donner un élan aux courants spirituels de l'Occident et sera-t-il un pont qui mène au théâtre de demain ?

HERMINE HELLER.

LETTRES
DE
MEYERHOLD
A
TCHÉKHOV

Les lettres que voici dont nous donnons une traduction presque intégrale, ont été publiées pour la première fois par *l'Héritage Littéraire* (Publication de N. Guitovitch, article de E. Polotskaïa), vol. 68 (1), dans l'important recueil consacré à Tchékhov, à l'occasion du centenaire de sa naissance (2).

La publication de ces lettres marque une étape importante dans la voie de la «'réhabilitation» de Vsévolod Meyerhold (1874-1942 ?), qui paya de sa vie son opposition au réalisme sur la scène et son génie inventif, stigmatisés à l'époque comme « formalistes ». Une Commission d'historiens et d'hommes de théâtre (dont fait partie la fille de Meyerhold) a été formée auprès de la Bibliothèque Théâtrale d'Etat Lounatcharski, à Léningrad; elle s'occupe des importantes archives littéraires et artistiques du grand artificier de la scène russe.

Dans les revues et les recueils, les souvenirs sur Meyerhold se multiplient, et — ce qui plus est — les théâtres russes commencent, timidement encore, à s'inspirer de son esprit. A Paris même, au cours de la saison 1961 du Théâtre des Nations, nous avons pu voir, non sans amusement, dans *Une Histoire à Irkoutsk*, du Théâtre Vakhtangov, un pont tournant presque « constructiviste » et une espèce de « chœur » de quatre hommes en costume de ville, éléments scéniques qui fleuraient les réminiscences meyerholdiennes, assez inattendues dans ce drame réaliste idéologique.

---

(1) Moscou, 1960. Ces lettres sont conservées à la Bibliothèque d'Etat Lénine, à Moscou (archives de Tchékhov).

(2) Voir compte rendu p...

Dans ce présent retour à Meyerhold, on prend la précaution de le « réhabiliter » en posant l'accent sur les liens qui le rattachaient à ces autorités incontestées — Tchékhov et Stanislavski, les lettres qui suivent en confirment le bien-fondé.

Elève de Némirovitch-Dantchenko à la Philharmonie de Moscou, Meyerhold fit partie du Théâtre d'Art dès sa fondation, en 1898. Il avait alors vingt-quatre ans. A l'école de deux maîtres prestigieux — Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski, il fit son double apprentissage d'acteur et de metteur en scène. L'imagination, l'ingéniosité technique, les outrances même de Stanislavski, le fascinaient. Mais il sentit très vite ce que « l'illusionnisme naturaliste » sur scène avait de puéril et d'insatisfaisant. Le théâtre de Tchékhov — et celui de Maeterlinck auquel il le comparait — lui révélèrent des finesses et des profondeurs qui exigeaient d'autres procédés d'expression. Il fut parmi les premiers à les élaborer en les appelant *stylisation* ou *convention scénique consciente*, à l'opposé de l'illusion de « vraie vie » que Stanislavski s'efforçait de créer sur le plateau.

Sous ce rapport, le contact avec Tchékhov fut pour le jeune artiste d'un puissant secours. C'est ainsi qu'il notait dans son journal intime, après la répétition de *la Mouette*, le 11 septembre 1898, à laquelle l'auteur avait assisté :

> « Un des artistes annonça à Tchékhov que le spectateur entendrait coasser les grenouilles, striduler les grillons et aboyer les chiens.
> — Pourquoi faire ? demanda Tchékhov, mécontent.
> — Ça fait réel, répondit l'acteur.
> — Réel, répéta Anton Pavlovitch en ricanant, et après un silence, il ajouta : La scène, c'est de l'art. Prenez un bon portrait, découpez-lui le nez et introduisez dans le trou un vrai nez. Ça fera « réel », mais le tableau sera gâché.

Et plus loin :

> « La scène exige qu'on tienne compte de certaines conventions. Vous n'avez pas de quatrième mur. La scène relève de l'art, elle exprime la quintessence de la vie et il ne faut pas y introduire de détails inutiles. »
>
> (Cité par Meyerhold dans son article : *Théâtre naturaliste et théâtre d'états d'âme*, 1907, reproduit dans son livre : *Du théâtre*, 1913).

Tchékhov donna à Meyerhold son meilleur rôle, qui demeura son rôle préféré : celui de Treplev, le jeune dramaturge de *la Mouette*, en qui l'artiste retrouvait ses inquiétudes, sa solitude et son aspiration passionnée à un renouveau théâtral. Il exprimait ses propres pensées en pestant, avec Treplev, contre « l'art sacré » qui n'est que « routine et préjugés », et en proclamant : « Il faut des formes neuves. Neuves — et s'il n'y en a pas — alors il ne faut rien. » L'interprète se confondait avec son personnage.

Plus tard, metteur en scène, et toujours au nom de formes neuves, Meyerhold allait rejeter le théâtre de Tchékhov. Au début de la Révolution, il déclarait ce théâtre « désespérément périmé », de même que tout le répertoire de « l'intelligentsia bourgeoise ». C'était l'époque des outrances qu'on croyait « révolutionnaires », et Meyerhold avait toujours été sensible au politique et au social : « Je désire flamber de l'esprit de mon temps ».

Accommodant Tchékhov à sa façon, Meyerhold essaya de rénover trois de ses « soties » dont il fit en 1935, un spectacle d'une bouffonnerie outrancière, intitulé : *33 évanouissements*. Techniquement brillante, cette clownerie n'avait à peu près rien de commun avec Tchékhov. Etrange symbole : ayant commencé sa carrière par le rôle de Treplev, Meyerhold la terminait par un spectacle tchékhovien, — les *33 évanouissements* furent son dernier ouvrage achevé. Déjà, sa disgrâce commen-

çait, sous les coups de boutoir du parti qui imposait le « réalisme socialiste ».

Ceux qui ont approché Meyerhold, ont le plus souvent gardé de lui l'image d'un homme renfermé, intransigeant et sarcastique. Mais derrière ce blindage d'ironie, il cachait, dans un repli secret, de rares et fidèles affections. Tchékhov fut sans doute la plus forte. La pénétrante et intelligente bienveillance de l'écrivain s'était fait un chemin vers le cœur tumultueux du jeune artiste. Dans ses dernières années, amer, déçu et cette fois définitivement seul, il revenait souvent en pensée vers celui que, selon sa propre expression, il avait aimé « comme un chien fidèle ». Peu de temps avant sa fin tragique, Meyerhold racontait à ses élèves :

> « Tchékhov m'aimait bien. C'est l'orgueil de ma vie, un de mes plus chers souvenirs... J'ai reçu de lui beaucoup de lettres — 8 ou 9, je crois. Toutes ont été perdues, sauf une que j'ai laissé publier. Les autres étaient trop flatteuses à mon égard pour que j'en fisse étalage. En quittant Léningrad, j'avais confié ces lettres à un musée. A mon retour, l'homme à qui je les avais remises, était mort. Je ne puis me le pardonner. Ce à quoi je tenais le moins, s'est conservé, et ce que je gardais comme la prunelle de mes yeux, a été perdu. Cela arrive souvent dans la vie. »
>
> (A Gladkov : *Meyerhold parle, ds Novy Mir*, 1961, 8.)

N.G.

Moscou, 29 septembre 1899

Cher et estimé Anton Pavlovitch !

Laissez-moi vous soumettre une modeste prière et ne m'en veuillez pas si elle vous paraît osée. Voici de quoi il s'agit. Je suis chargé du rôle de Johannès, dans *les Solitaires*, de Hauptmann. Aidez-moi, je vous prie, dans mon travail sur ce rôle. Comment voyez-vous Johannès ? Dites-le moi, ne serait-ce que de façon générale, à condition que cela ne vous fatigue pas. Les répétitions commencent la semaine prochaine.

Toute la troupe s'est réunie hier pour un *Te Deum* qui n'a pas eu lieu, le métropolite ayant interdit toute manifestation religieuse au théâtre. Tant mieux, car c'est peut-être la raison (en partie) pourquoi notre réunion revêtit un caractère particulièrement solennel de force et de liberté. Comme les boers, nous défendons notre indépendance (1). Constantin Serguéëvitch (2) lut le *Te Deum* et nous le chantâmes. En une brève allocution, Vladimir Ivanovitch (3) remercia la troupe du travail qu'elle avait fourni en sept mois. Puis nous prîmes du thé. L'atmosphère de solennité était encore soulignée par le fait que — on ne sait trop pourquoi — les acteurs étaient silencieux et concentrés. Pas de discours, pas une seule parole banale ! Vladimir Ivanovitch proposa d'envoyer un télégramme au gouverneur général de Moscou. Certains crièrent : « D'accord ! » mais la plupart se turent. Quant à la proposition d'en envoyer à vous et à Hauptmann, non seulement elle fut accueillie à l'unanimité mais avec fougue.

---

(1) On est à l'époque de la guerre des boers.
(2) Stanislavski.
(3) Némirovitch-Dantchenko.

Depuis longtemps je ne m'étais senti aussi enthousiaste. Je sais pourquoi : le Théâtre a compris et ouvertement déclaré que sa force résidait dans le lien étroit qui l'attache aux plus grands dramaturges européens. Je suis heureux de voir enfin se réaliser mon rêve secret !

Nous vous attendons pour la première d'*Oncle Vania* (4).

J'attends votre rapide réponse (écrivez au théâtre).

Votre admirateur profondément respectueux
Vsévolod Meyerhold.

P.S. — J'ai savouré la fin de l'étude qui vous est consacrée dans la livraison d'août de *la Vie*.

REPONSE DE TCHEKHOV A MEYERHOLD (5)

(Ialta, début d'octobre 1899)

Cher Vsévolod Emiliévitch, je n'ai pas sous la main le texte du rôle de Johannès et ne puis en parler qu'en termes généraux. Si vous m'envoyez le rôle, je le lirai, le rétablirai dans ma mémoire et vous écrirai plus en détails; je m'en tiendrai pour le moment à ce qui, pour vous, présente un intérêt pratique immédiat. Tout d'abord, Johannès est entièrement un intellectuel; c'est un jeune savant qui a grandi dans une ville universitaire. Absence totale d'éléments bourgeois. Manières d'un homme bien élevé, habitué à fréquenter des gens bien (tels qu'Anna); son extérieur et ses mouvements sont ceux d'un être jeune et doux, grandi au sein de la famille, gâté par elle et continuant à vivre sous l'aile maternelle. Mais Johannès est un savant allemand : il se montre donc réservé à l'égard des hommes. Au contraire, lorsqu'il se trouve parmi les femmes, il se laisse aller à une tendresse toute féminine. Sous ce rapport, la scène avec sa femme est caractéristique : bien qu'il aime déjà Anna ou, du moins, commence à l'aimer, il ne peut s'empêcher de caresser sa femme. Voyons maintenant sa nervosité. Il ne faut pas l'exagérer, pour que le côté névrotique ne cache pas le reste et ne l'emporte sur le principal — sa solitude, cette solitude que seuls ressentent les êtres nobles et sains (dans le sens élevé). Composez un homme solitaire qui ne fait montre de nervosité que dans la mesure où celle-ci est indiquée par le texte. Ne traitez pas cette nervosité comme un phénomène singulier, mais dites-vous qu'à notre époque tout homme cultivé, fût-il des plus équilibrés, n'éprouve nulle part plus d'irritation que chez lui, au sein de sa propre famille, car c'est là que se fait le plus sentir le désaccord entre le présent et le passé. C'est une exacerbation chronique, nullement pathétique, sans coups de boutoir ni convulsions, une exacerbation que les invités ne remarquent pas et

(4) Tchékhov n'assista pas à cette première, le 6 décembre 1899.
(5) C'est l'unique lettre conservée de Tchékhov à Meyerhold, celle que ce dernier a fait publier (V. fin préface). La maladie condamnait l'écrivain à l'exil en Crimée qu'il appelait sa « tiède Sibérie ».

qui pèse d'abord sur les proches — la mère, la femme, — une exacerbation pour ainsi dire intime, familiale. N'y soyez pas pesant, bornez-vous à la montrer comme *un des traits typiques*, n'exagérez surtout pas, sinon vous jouerez un jeune homme irritable, et non solitaire. Je sais que Constantin Sergéëvitch insistera sur une nervosité excessive, qu'il voudra l'hypertrophier, — ne cédez pas; ne sacrifiez pas la beauté, la force de la voix et du verbe à un élément aussi secondaire que l'accent. Ne les sacrifiez pas, car, je vous assure, l'irritation n'est qu'une vétille, un détail. (6)

Merci de vous être souvenu de moi. Je vous en prie, écrivez-moi encore, ce sera généreux de votre part, car je m'ennuie beaucoup. Il fait beau et tiède, mais ce n'est qu'un assaisonnement, et à quoi bon l'assaisonnement lorsque le rôti manque.

Votre A. Tchékhov.

Moscou, 23 octobre 1899

Cher et estimé Anton Pavlovitch !

J'ai joué le 19 octobre la première fois Ivan le Terrible (7). Je m'étais soigneusement préparé à ce spectacle. Son approche m'agitait au point que je ne parvenais pas à concentrer mon attention. C'est pourquoi j'ai si longtemps tardé à répondre à votre bonne et aimable lettre.

Je vous serre bien fort la main, Anton Pavlovitch, et vous remercie de m'avoir donné la caractéristique de Johannès. Bien que vous vous en soyez tenu aux généralités, vous l'avez fait avec une telle maîtrise que sa figure m'apparaît clairement. En ce moment je ne possède pas de double de la pièce ni du rôle manuscrit, sinon j'aurais profité de votre aimable proposition pour vous envoyer l'un ou l'autre. D'ailleurs, l'esquisse générale que vous avez faite de ce caractère dans votre lettre suffit pour suggérer une série de détails conformes au trait fondamental d'un intellectuel solitaire, sain, élégant mais en même temps profondément triste.

On n'a pas encore abordé les répétitions des *Solitaires*, car tout notre temps libre est consacré à la mise au point d'*Oncle Vania* dont la première est fixée au mardi 26 octobre.

Ces derniers temps j'ai joué presque tous les soirs; le matin j'étais fatigué et n'assistais pas aux répétitions ordinaires d'*Oncle Vania* (qui avaient lieu le plus souvent le matin).

---

(6) Meyerhold ne sut pas profiter des conseils de l'écrivain, puisque, le 2 janvier 1900, Tchékhov écrivait à Olga Knipper : « *J'avais écrit à Meyerhold pour le persuader de ne pas exagérer sa représentation d'un homme nerveux... Il faut rendre la douleur de la manière dont elle s'exprime dans la vie, c'est-à-dire par le ton et le regard, et non avec les mains et les pieds; par la grâce, et non la gesticulation. C'est avec finesse qu'il faut extérioriser les mouvements d'âme raffinés propres aux intellectuels. Ne m'opposez pas les conditions spécifiques de la scène. Aucune condition ne justifie le mensonge.* »

(7) *La Mort d'Ivan le Terrible*, d'Alexis Tolstoï, Meyerhold doublait Stanislavski dans le rôle d'Ivan.

Je suis allé dernièrement à la générale, j'ai vu les deux premiers actes (mais je ne suis pas resté pour les deux autres, car on les répétait sans décors, et je ne voulais pas que fût rompue l'unité de mes impressions).

La pièce est merveilleusement mise en scène. Je note d'abord la mesure dans la conception générale, mesure maintenue d'un bout à l'autre. Pour la première fois, les deux metteurs en scène (8) se sont entièrement confondus : l'un, metteur en scène-acteur, doué d'une grande imagination, bien qu'enclin à certaines outrances, et l'autre, metteur en scène homme de lettres, qui veille aux intérêts de l'auteur. Le second semble nettement dominer le premier. La rampe (meubles et accessoires) ne l'emporte pas sur l'image. Le côté idéologique substantiel de cette image n'est pas masqué par des détails extérieurs inutiles, mais il est, au contraire, très adroitement mis en évidence (...) Je prédis un énorme succès à cette pièce, encore mieux mise en scène que *la Mouette*.

La rumeur nous est parvenue que vous vous proposiez de venir à Moscou en décembre. Venez vite ! Ne craignez pas le froid. Sachez que l'amour de vos innombrables admirateurs vous réchaufferait de Moscou jusqu'au pôle Nord (...)

Toute la troupe vous envoie ses bons souvenirs et souhaite votre succès. *A bientôt !*

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime.

Moscou, 21 janvier 1900

Cher et estimé Anton Pavlovitch !

Bonne année !

Je vous serre fort la main et vous remercie de votre originale « carte de visite ».

Pardonnez-moi de ne pas vous avoir envoyé mes vœux pour votre anniversaire. Je l'ignorais.

Je me propose de vous écrire quelques mots depuis longtemps; je ne le pouvais pas, j'étais très occupé. Je puis enfin le faire, mais mon état est détestable et j'écris difficilement. J'ai mal à la tête, j'ai une grosse toux et des frissons. J'ai pris froid il y a deux semaines et ne parviens pas à me rétablir malgré des soins assidus.

Mon humeur est exécrable.

Je ne comprends pas pourquoi il est si difficile de vivre.

Probablement que j'ai mauvais caractère. Peut-être suis-je neurasthénique.

(8) Le premier est Stanislavski, le second Némirovitch-Dantchenko.

Enfin, je ne comprends pas pourquoi je vous l'écris. Sans doute parce que vous saurez lire entre les lignes.

J'ignore si ma lettre, qui répondait à la vôtre sur *les Solitaires*, vous est parvenue.

Encore une fois, merci de votre amabilité.

Vsévolod Meyerhold
qui vous estime.

Moscou, 18 août 1900

Cher Anton Pavlovitch !

Si cela ne doit pas vous déranger, je vous serais reconnaissant de m'aider de vos conseils dans l'affaire suivante. Cet été j'ai traduit de l'allemand le drame (en 5 actes) de Hauptmann : *Vor Sonnenaufgang* (« Avant le lever du soleil »). Rentré à Moscou, j'ai commencé par le remettre à Vladimir Ivanovitch pour lecture, dans l'espoir que le Théâtre le monterait. Vladimir Ivanovitch a lu la pièce et l'a trouvée intéressante, bien qu'écrite d'une main inexperte (c'est la première pièce de Hauptmann). Il craint que la censure dramatique spéciale ne la laisse pas passer. Il la trouve trop hardie pour la scène, en raison de ses teintes ultra-naturalistes. Il est clair que l'auteur l'a écrite sous l'effet de son engouement pour Zola.

Vladimir Ivanovitch me conseille de la faire publier d'abord.

Conseillez-moi, Anton Pavlovitch, comment procéder ? A mon avis, on ne pourrait caser cette pièce que dans deux publications : dans la revue *La Vie* (elle lui convient par son sujet relatif aux questions sociales) ou dans les œuvres complètes de Hauptmann que dirige Balmont. (9)

Il serait peut-être bon de vous l'envoyer d'abord ? Après en avoir pris connaissance, vous pourriez l'envoyer à qui vous voudrez. Aidez-moi, je vous prie. Vous jugerez peut-être possible d'écrire dès maintenant à Balmont pour éviter qu'on ne lui présente entre temps une autre traduction de la pièce.

J'attends votre réponse avec une grande impatience.

J'ai bien passé l'été mais je me remets très difficilement et ne parviens pas à me mettre dans une disposition d'esprit favorable pour vous parler sans vous plonger dans l'ennui dès mon premier mot.

Je suis rentré à Moscou le 31 juillet et, le 1er août, les répétitions commençaient. Nous répétons en ce moment *Snégourotchka* (10), *Le Docteur Stockmann* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.

---

(9) Poète connu.
(10) Conte-féerie d'Ostrovski.

Je tiens des rôles épisodiques dans les deux dernières pièces et me fatigue beaucoup.

Tout le monde attend votre pièce avec une impatience fébrile. (11) Quand l'enverrez-vous enfin, Anton Pavlovitch ? Au moins, l'écrivez-vous ?

Vous proposez-vous de venir à Moscou ?

Mon bon souvenir à votre mère et à Marie Pavlovna (12).

Je vous serre fort la main.

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime.

Moscou, 4 septembre 1900

Merci infiniment, cher Anton Pavlovitch, d'avoir pris à cœur mon projet de publier la pièce que j'ai traduite ! — Je vous l'ai envoyée aujourd'hui pour lecture. Mais si vous êtes plongé dans le travail de votre nouvelle pièce, laissez-la. Cela peut attendre. Si vous l'ouvrez à un moment de loisir, lisez, je vous en prie, le crayon à la main et notez toute maladresse stylistique et toute expression peu claire. Si vous devez vraiment venir ce mois, ne me renvoyez pas la pièce mais rapportez-la. Je pense que cela vous dérangerait moins qu'un envoi par poste qui demande certaines démarches. Je me sens très confus. J'ai l'impression de vous empêcher de travailler...

Au théâtre, c'est la presse. Répétitions matin et soir. Beaucoup de monde, animation. *Snégourotchka* est presqu'au point. La mise en scène est merveilleuse. Elle comporte tant de couleurs que cela pourrait suffire pour dix pièces. Grétchaninov qui écrit la musique, dépasse Rimski-Korsakov par sa simplicité naïve, le coloris et le style. A certains passages, l'assistance éclate d'un rire homérique. Cette impression, notez-le, est provoquée uniquement par la musique et non par les paroles. Tâchez de venir pour l'ouverture de la saison (le 20 septembre), afin d'assister à ce spectacle ravissant.

Nous avons en ce moment à Moscou Maxime Gorki. Il est absolument transporté et ne manque pas une seule répétition. Marie Pavlovna a assisté à l'une d'elles. Je me prépare à aller prendre le thé chez elle ce soir à 5 heures. Je me suis entendu avec Olga Léonardovna. (13) Gorki sera là aussi. Je vous écrirai comment nous aurons passé la soirée.

Il fait affreusement froid à Moscou. Nous nous attendons presque à de la neige. Dommage. Cela pourrait vous retenir à Ialta.

---

(11) *Les Trois Sœurs*.
(12) Sœur de l'écrivain.
(13) Mme Knipper, artiste du Théâtre d'Art, future femme de Tchékhov.

Est-il possible que vous ne nous donniez pas votre pièce cette année ? J'en serais très affligé. J'espère, je vous l'avoue, y obtenir un petit rôle (14). Premièrement, je languis trop sans travail, et deuxièmement, figurer un homme tchékhovien est aussi important et intéressant que de figurer Hamlet.

Je souhaite votre réussite !

Au revoir ! A bientôt !

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime.

Moscou, le 1er octobre 1900

Cher Anton Pavlovitch !

Pardonnez-moi d'avoir si longtemps tardé à vous répondre. Je me suis fait beaucoup de mauvais sang et n'étais guère en état d'écrire. J'ai bien reçu mon manuscrit. Merci beaucoup d'avoir résolu en quelque sorte la question de sa publication qui me tourmentait. Dommage bien sûr qu'il soit impossible de le placer. Mais... que faire ? (15)

Voici une semaine que la saison théâtrale a commencé. « Combien peu vécu et que de choses senties... » (16) *Snégourotchka* a coûté une dépense folle de forces artistiques, d'efforts, d'imagination du metteur en scène et d'argent, et c'est un four ! Les interprètes ont perdu courage et continuent leur travail la mort dans l'âme... Indifférent à la beauté de la pièce et à la finesse de son humour, le public ne cesse de critiquer, reprenant les avis de différentes feuilles. Tout le monde est gêné... Que se passe-t-il donc ?

Il faut croire que *Snégourotchka* est périmée. Il faut croire que l'appel à la beauté seule ne suffit pas à cette heure de « trouble contemporain », sur les ruines de ce qui était la base de toute notre existence...

A moins qu'il s'agisse du caprice d'un public névrosé ou du résultat de son aveugle confiance dans la presse ? Comment comprendre ça ? Gorki, on ne sait pourquoi, juge que la presse et le public sont ignorants.

Certes, nos critiques de théâtre sont ignares. Mais le public ? Il est crédule, c'est vrai, cependant il ne doit pas avoir perdu le flair. La pièce, bien que jolie, manquerait-elle de profondeur ?

Notre metteur en scène principal (17) devrait reconnaître qu'il y a beaucoup de sa faute : une fois de plus il a voulu être trop malin. Si vous venez, vous le verrez. Impossible de tout dire par lettre.

Mais nous vous attendons sans faute.

---

(14) Meyerhold interprètera Touzenbach dans *Les Trois Sœurs*.
(15) La traduction de Meyerhold parut en brochure en 1903.
(16) Vers de Lermontov.
(17) Stanislavski.

Hier on a donné votre *Oncle Vania*. C'est la première pièce de vous que l'on joue cette saison. Bien que ce fût un samedi, le public est venu beaucoup plus nombreux qu'aux autres reprises (*Les Solitaires* et *La Mort d'Ivan le Terrible*). Tout le monde a joué excellemment et les spectateurs ont accueilli la pièce et les acteurs avec enthousiasme.

On donne enfin *la Mouette* jeudi. Enfin ! Nous nous ennuyions en l'attendant.

La semaine dernière j'ai joué mes deux anciens rôles : Johannès et Ivan le Terrible. Je ne sais pourquoi, j'avais plus d'entrain dans le second rôle. Aussi suis-je très fatigué.

Je n'ai pas envie d'écrire, mais quel plaisir j'aurais de vous parler. Venez, vraiment...

Au revoir ! Oui ?

Je vous serre fort la main.

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime.

Tout le monde vous salue et vous attend !

Moscou, 18 avril 1901

Cher Anton Pavlovitch !

Vous écrivez : « Merci de vous être souvenu de moi. » Avez-vous pu croire que je vous avais oublié, parce que je me suis tu longtemps ? Je pense à vous toujours-toujours. Quand je vous lis, quand je joue dans vos pièces, quand je réfléchis au sens de la vie, quand je suis en désaccord avec les autres et avec moi-même, quand je souffre de ma solitude...

En me taisant, j'ai donc omis de vous apporter une preuve réelle de ma pensée constamment tournée vers vous; la seule raison en est que j'ai conscience d'être mal armé pour la vie; je sais que tout ce que je ressens ne présente aucun intérêt pour qui que ce soit.

Je suis irritable, susceptible, tracassier, et tout le monde me trouve désagréable.

Et moi, je souffre et je songe au suicide. Tant pis si on me méprise, Je chéris le commandement de Nietzsche : *Werde was du bist* (18).

Je dis carrément tout ce que je pense. Je hais le mensonge, non du point de vue de la morale communément admise (qui est elle-même fondée sur le mensonge), mais en homme qui aspire à purifier sa personnalité.

(18) Deviens ce que tu es.

Je m'indigne ouvertement de l'arbitraire policier dont j'ai été témoin à Pétersbourg le 4 mars (19), et ne parviens pas à m'adonner avec sérénité à mon art, alors que mon sang bout et que tout m'appelle à la lutte.

Je désire flamber de l'esprit de mon temps. Je désire que tous les serviteurs de la scène prennent conscience de leur haute mission. Je ne puis considérer tranquillement mes camarades qui, étrangers à l'intérêt public, refusent de s'élever au-dessus d'étroits intérêts de caste.

Oui, le théâtre peut jouer un rôle immense dans la transformation de tout ce qui existe ! Ce n'est pas en vain que la jeunesse pétersbourgeoise a pris soin de souligner son attitude à l'égard de notre théâtre. Pendant que, à l'église et sur la place, on frappait cruellement et cyniquement cette jeunesse avec des knouts et des sabres, elle pouvait, au théâtre, donner libre cours à ses protestations contre l'arbitraire policier, en détachant du *Docteur Stockmann* des phrases qui n'avaient rien à voir avec l'idée de la pièce, mais que cette jeunesse applaudissait frénétiquement : « Est-il juste que des imbéciles gouvernent des gens instruits ? » ou « Lorsqu'on va défendre la liberté et la vérité, il ne faut pas mettre ses meilleurs vêtements. » Telles sont les phrases de *Stockmann* qui ont provoqué des manifestations. Unissant les partis et les classes, le théâtre imposait à tous une même douleur, un même enthousiasme et poussait à protester contre ce qui indigne également tout le monde. Le théâtre s'est ainsi affirmé au-dessus des partis et a fait comprendre qu'un jour viendra où ses murs défendront contre le knout ceux qui chercheront à gouverner le pays au nom de la liberté de tous.

L'agitation publique de ces derniers jours m'a ranimé et a éveillé en moi des aspirations dont je n'osais rêver. J'ai de nouveau envie d'apprendre, d'apprendre, d'apprendre.

Il me faut décider si je dois perfectionner ma personnalité ou me lancer dans la bataille pour l'égalité.

Voilà ce que je voudrais savoir : est-il possible que les humains deviennent égaux sans que chacun d'eux renonce à sa morale individuelle, même lorsque celle-ci ne nuit à personne et qu'elle soit compréhensible à tous en tant que manifestation d'un même esprit ?

Et puis, il me semble qu'on ne doive pas chercher à devenir « un maître », lorsque la lutte sociale vous pousse dans les rangs des « esclaves ».

Je suis terriblement ébranlé et j'ai soif de savoir.

Lorsque je regarde mes mains maigres, je me mets à me haïr, parce que je me vois aussi flasque et mou que ces mains qui ne se sont jamais serrées en poings.

Ma vie m'apparaît comme une longue crise torturante d'une horrible maladie qui traîne en longueur. Je ne fais qu'attendre, attendre que cette crise se dénoue d'une façon ou d'une autre. Je n'ai pas peur de l'avenir, pourvu que la fin vienne vite, n'importe quelle fin... Mais suffit.

---

(19) Le 4 mars 1901, devant la cathédrale de Kazan à Pétersbourg, se déroula une manifestation estudiantine qui fut férocement réprimée. Cet épisode, qui marque une des étapes de la révolution en marche, coïncidait avec la tournée dans la capitale du Théâtre d'Art de Moscou qui affichait entre autres la pièce d'Ibsen : *Le Docteur Stockmann*. Cf. Stanislavski : *Ma Vie dans l'art*, 2e éd. Paris, 1950, p. 161.

Venez plus vite, cher Anton Pavlovitch ! Réchauffez-nous de votre tendresse. Et vous, c'est la nature qui vous réchauffera. Il fait bon chez nous. De jour en jour le printemps s'épanouit. On a envie de partir vers l'air, au sein de la nature. Nous avons admiré dernièrement le coucher du soleil à Pétrovsko-Razoumovskoïé. Puis nous avons suivi du regard les ombres qui se condensaient et les silhouettes des arbres montant peu à peu sur le ciel pâle, toujours plus hautes à mesure que tombait l'obscurité. L'air se refroidissait, les étoiles s'allumaient et, comme dans la nature, les ombres s'épaississaient dans l'âme. On aurait voulu demeurer toute la nuit dans cette atmosphère mystérieuse, et vivre mille pensées pour se rapprocher, ne fût-ce qu'un tout petit peu, de la compréhension du sens inconcevable de l'être...

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime chaleureusement.

Ecrivez-moi un mot avant de venir ! Mes bons souvenirs à votre mère.

(Moscou, fin décembre 1901)

Bonne année, cher Anton Pavlovitch !

J'aimerais pouvoir prier quelqu'un, lui demander de vous rendre la santé, une parfaite santé, le courage et la gaieté... Ceux qui adorent votre art ont très-très besoin d'une telle prière...

Nous vous relisons une fois de plus, Anton Pavlovitch ! (20) Encore *Le Duel, La Salle N° 6, Le Moine Noir, En Mission administrative*... Ces récits sont liés aux souvenirs d'adolescence, tristes mais lumineux. De nouveau, larmes étouffées, caresses de la poésie et attente frémissante d'un temps meilleur... Avec vous il est plus facile de vivre, parce que vous inspirez la foi en un avenir meilleur et que vous forcez d'endurer.

Que d'autres changent d'engouements artistiquent comme de vestes, — mais, comme moi, des milliers d'humains vous resteront fidèles, Anton Pavlovitch.

Je n'ai jamais senti personne comme je vous sens, vous.

Habitué aux éloges, vous en avez assez des lettres de ce genre. Tant pis. Je vis maintenant grâce à vous et j'ai besoin de vous remercier du soutien que vous m'apportez. Je vous serre fort la main et, si vous le permettez, je vous embrasse.

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime.

Amitiés à Marie Pavlovna et à votre mère.

---

(20) Les œuvres de Tchékhov venaient d'être rééditées.

Des nouvelles :

Les ouvriers et les étudiants s'apprêtent à exprimer leur indignation à l'adresse de Vannovski qui a trompé leurs espérances. (21)

La pièce de Némirovitch-Dantchenko a révolté le public. (22) L'auteur assume une attitude neutre à l'égard de la bourgeoisie haïe (surtout par la jeunesse). C'est varié et coloré mais ni profond ni sincère. On a reconnu dans l'auteur le disciple de Boborykine (23), et on ressent l'offense faite aux auteurs préférés — Tchékhov et Hauptmann, lorsque Némirovitch-Dantchenko s'efforce de tremper leurs états d'âme dans une vinaigrette de mauvais goût. Les trucs sautent aux yeux. A quoi bon tant de travail et d'argent dépensés ?

Le Coq rouge, de Hauptmann, vient de paraître. Excellente pièce.

Les mardis, au club littéraire et arstistique, on fait des communications suivies de débats. Dernièrement, un docteur a parlé des Souvenirs d'un médecin, de Veressaëv. (24) Ce rapport a provoqué de vives discussions. Le club a exprimé sa sympathie à Veressaëv pour son effort sincère de présenter une confession de médecin.

Il fait ici un brouillard humide.

Télégramme

Kherson, 18 octobre 1902 (25)

Pas écrit par manque temps. Troupe vous remercie bonne lettre. Vous demande adresser télégramme recommandation au maire Sébastopol pour aider louer théâtre pour saison printemps.

Meyerhold.

Sébastopol, avril 1903

Voici, cher Anton Pavlovitch, le récépissé du télégramme, envoyé la nuit même. Peut-être m'avez-vous remis plus d'argent qu'il n'en fallait ? Je n'ai pas regardé ce que vous me donniez. (26)

---

(21) Général, président de la commission chargée d'enquêter sur les troubles du 4 mars 1901. (V. note 19).

(22) En pleine effervescence révolutionnaire, le Théâtre d'Art donnait cette pièce au titre significatif : « Dans les rêves ».

(23) Dramaturge secondaire, auteur de pièces divertissantes.

(24) A l'époque ce livre produisit une forte impression par ses résonances sociales.

(25) En 1902, Meyerhold a quitté le Théâtre d'Art et a formé une compagnie qui deviendra « La Société du Drame Nouveau ». Il joue en province. C'est la période vagabonde de sa vie. Tchékhov s'en inquiétait et écrivait à Olga Knipper, dès le 13 mars 1902 : « *J'aimerais voir Meyerhold, lui parler, lui donner du courage, car il rencontrera bien des difficultés au théâtre de Kherson ! Cette ville n'a pas de public pour un théâtre dramatique, il lui faut encore la foire. Kherson n'est ni la Russie ni l'Europe.* »

(26) Meyerhold s'est acquitté d'une commission de Tchekhov après lui avoir rendu visite à Ialta.

Quel dommage que je n'aie pu vous parler davantage. Mais j'espère vous revoir bientôt, avant de nous séparer ensuite... pour très-très longtemps. Je vous en prie, n'oubliez pas que je vous suis attaché comme un chien fidèle.

Dites-moi à quel moment vous traverserez Sébastopol.

Et écrivez-moi ne serait-ce que deux mots.

Portez-vous bien !

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime.

Kherson (théâtre), 1er septembre 1903

Cher Anton Pavlovitch !

Nous vous adressons une grande prière. Ne pourriez-vous nous envoyer un exemplaire de votre nouvelle pièce aussitôt après sa représentation au Théâtre d'Art, pour que nous n'ayons pas à attendre sa publication. (27) C'est ainsi que vous aviez envoyé *les Trois Sœurs* à feu N.N. Solovtsev. (28) J'espère que vous nous aiderez à monter votre pièce le plus rapidement possible. Si *le Moniteur gouvernemental* n'a pas le temps de déclarer que la pièce est sur la liste des œuvres absolument autorisées, envoyez-nous, je vous prie, un exemplaire « confirmé ». (29) Il va de soi que j'assume tous les frais.

Cher Anton Pavlovitch ! J'ai l'impression de vous avoir indisposé. Dites-moi en toute sincérité ce qui en est. Pourquoi ai-je cette impression ? Vous avez répondu à Lazarevski à notre missive commune (avec la photo), et à moi pas une ligne. (30)

J'en ai un grand chagrin.

Nous sommes en pleine ébullition. Nous ouvrons la saison le 16 par *les Bas-fonds*.

Nous attendrons votre pièce, car la troupe a conservé le ton tchékhovien.

Si vous avez vu le dernier cahier de *la Voie nouvelle*, peut-être avez-vous remarqué le poème de Paul Fort dans la traduction de Balmont ? J'ai envie de vous le communiquer, pour le cas où vous n'y auriez pas fait attention. Je compenserais ainsi le vide de ma lettre.

Mes bons souvenirs à Olga Léonardovna. (31) Elle m'a certainement oublié. Si j'étais sûr de ne pas lui être à charge, j'irais la voir à

(27) A ce moment Tchékhov terminait *la Cerisaie*.
(28) Directeur du théâtre dramatique de Kiev.
(29) Par la censure.
(30) Meyerhold et l'écrivain Lazarevski avaient envoyé à Tchekhov, de Sébastopol, une photo commune que Meyerhold avait dédicacée ainsi : « Le pâle Meyerhold à son dieu. »
(31) Mme Knipper, femme de Tchékhov et artiste du Théâtre d'Art. Plus loin allusion à la scène du IIIe acte entre Treplev - Meyerhold et Arkadina - Knipper.

Moscou. Que j'aurais envie de pleurer de nouveau avec elle dans *la Mouette !* Mon Dieu, que j'en aurais envie ! M'a-t-elle vraiment oublié ? Non, c'est impossible ! Cher Anton Pavlovitch, écrivez-moi ne serait-ce que deux mots.

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime profondément.

Kherson, 23 septembre 1903

Cher Anton Pavlovitch !

Nous attendons votre pièce avec la plus grande impatience. Nous avons ouvert la saison le 15 et n'avons rien à jouer : il y a si peu, si peu de bonnes pièces... La troupe s'ennuie, parce qu'elle n'a pas de quoi s'enthousiasmer. Il faut que vous remuiez notre eau stagnante ! Nous attendons, attendons, attendons...

Je suis si heureux de savoir que vous n'avez rien contre moi. Pardonnez-moi d'avoir émis cette supposition. Je suis toujours aussi susceptible. L'annonce d'une lettre d'Olga Léonardovna m'a fait bien plaisir. Dites-lui que je l'attendrai. Il me revient tant de bons souvenirs sur vous et sur elle... Le Théâtre auquel j'ai donné une si large part de mon âme, les larmes que j'ai versées dans votre *Mouette*, votre bonté à mon égard, tout, tout tout... Que c'était bon jadis !

Vous nous enverrez donc *la Cerisaie*. Ne l'oubliez pas, cher Anton Pavlovitch !

Encore une requête : *mettez un mot à Rostov-sur-Don au monsieur que vous connaissez et dont dépend la location du théâtre pour la saison d'hiver à venir*. Je voudrais tellement sortir de cette fosse qu'est Kherson. Un coup à blanc ! Nous travaillons beaucoup; quant au résultat... Je vous enverrai des coupures de presse sur notre entreprise, pour que vous sachiez qui vous recommandez. Vous savez, d'ailleurs, qu'à Sébastopol nous avons justifié votre confiance. Encore une fois merci d'avoir écrit à Chapochnikov. Pardonnez ce dérangement. Soyez heureux et portez-vous bien.

Recevez mon fraternel baiser.

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime profondément.

Kherson, 16 novembre 1903

Cher Anton Pavlovitch !

Pardonnez-moi de vous importuner.

Je veux me rappeler à votre souvenir. En ce moment en particulier. Je suis malade. Au lit. J'ai eu récemment une hémorragie de la gorge.

Surmenage. Il paraît que les poumons n'ont rien. L'activité excessive de cœur serait à l'origine de cette hémorragie. On m'a prescrit le repos. Voici plus d'une semaine que je garde la chambre. L'inaction me pèse.

Je pense beaucoup à vous. Comment allez-vous ? Vous souvenez-vous parfois de moi ?

Je ne cesse d'attendre un mot de vous. Ce n'est pas un reproche. Je sais que vous terminiez *la Cerisaie*. A propos, puis-je espérer la recevoir cette saison ?

Est-il vrai que l'argument de la pièce paru dans *les Nouvelles du Jour* est faux ?

Comment va Olga Léonardovna ?

Oui... Nous avons repris *les Solitaires*. Du fond de mon lit, il ne m'était pas très agréable de lire les injures des journaleux moscovites à mon adresse.

Et comment va Marie Pavlovna ?

Je vous enverrai bientôt la nouvelle pièce de Przebyszewski : *La Neige* (traduite par mon ami Rémizov). Elle vous plaira beaucoup. Du moins je le crois. (32)

On dit que Gorki fonde son propre théâtre en province. Qu'en est-il ? (33)

Que choisirai-je : Taganrog ou Rostov ?

Il est temps... D'ailleurs, j'ai mille projets... Pourvu que mon avenir se précise bientôt. Je m'ennuie de Moscou. Oui, je m'ennuie...

Ecrivez-moi, je vous prie.

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime profondément.

Kherson, Théâtre Municipal.

Télégramme

Kherson, 1er janvier 1904

Merci aimable lettre. Pas répondu. Occupé. Ecrirai bientôt. Vœux nouvel an pour vous, Olga Léonardovna. Vous supplie envoyer cette saison exemplaire censuré *Cerisaie*.

Meyerhold

---

(32) Przebyszewski (à prononcer : Pchebychevski), dramaturge polonais « décadent » du début de ce siècle. *La Neige*, pièce ultra-symboliste, a eu son heure de célébrité. Meyerhold la créa à Kherson en décembre 1903.

(33) Soutenu par l'intelligentsia locale, Gorki fondait à Nijni-Novgorod une Maison du Peuple dont la troupe théâtrale fut rejointe par certains acteurs du Théâtre d'Art de Moscou. Mais, saboté par les autorités, ce théâtre, ouvert en décembre 1903, dut fermer ses portes dès le mois de mai 1904. Il est caractéristique de l'attitude de l'administration tsariste que la représentation des pièces de Gorki, autorisée au Théâtre Municipal de la ville, était interdite au théâtre fondé par leur auteur.

Télégramme

Kherson, 17 janvier 1904

Vous demande de nouveau envoyer exemplaire censuré *Cerisaie*. Venez au secours de votre dévoué.

Meyerhold

Lopatino, 8 mai 1904 (34)

Cher Anton Pavlovitch !

Merci beaucoup de l'aimable lettre que vous m'avez écrite après avoir appris ma maladie et à laquelle — que c'est laid de ma part ! — j'ai tellement tardé à répondre. Pardonnez-moi.

Dès que j'eus cessé le travail et me fus transporté à Moscou, ma santé s'est améliorée. J'ai consulté le médecin. Il m'a interdit de jouer ce printemps et cet été. Il n'a rien trouvé aux poumons. Le cœur est surmené. Il m'a envoyé à la campagne. Et me voici depuis Pâques au fond du gouvernement de Saratov. Forêt de sapins, eau et courrier deux fois par semaine seulement.

Il m'est impossible de renoncer à l'entreprise théâtrale. J'y ai trop mis. Que ferai-je si j'y suis contraint ? Cela me serait trop difficile.

Kommissarjevskaïa m'a invité dans son théâtre, (35) mais Pétersbourg me fait peur. En outre, elle voulait me charger *uniquement* du travail de metteur en scène. Aussi intéressant que soit ce travail, celui de l'acteur l'est infiniment plus. Dans mon activité, la mise en scène m'intéresse dans la mesure où, tout en rehaussant le ton artistique de l'ensemble, elle contribue au perfectionnement de ma personnalité d'artiste.

L'année prochaine ma troupe jouera à Tiflis. Venez nous voir, parce que, dans le sens artistique, nous avons grandi. Nous jouons votre *Cerisaie*. En la regardant au Théâtre d'Art, je n'avais pas honte de nous. Je ne suis pas tout à fait satisfait de l'interprétation de cette pièce à Moscou. Dans l'ensemble.

J'ai tellement envie de m'exprimer. Lorsque le génie d'un auteur suscite la naissance de son propre théâtre, celui-ci perce le secret de l'interprétation de ses pièces, trouve une clé... Mais si l'auteur perfectionne par la suite sa technique et que son art s'élève toujours plus haut, le théâtre, plus pesant, parce que dépendant non d'un seul mais de plusieurs créateurs, perd peu à peu cette clé. C'est ainsi, par exemple, que le *Deutsches Theater* de Berlin a perdu la clé de l'interprétation des pièces de Hauptmann (échecs de la merveilleuse tragi-comédie *le*

---

(34) Lopatino est le domaine de la femme de Meyerhold.

(35) La grande artiste dramatique Véra Kommissarjevskaïa, qu'on a surnommée « la Duse russe », avait fondé, en 1903, à Pétersbourg, son propre théâtre. Meyerhold allait y entrer comme metteur en scène et acteur en août 1906, mais à la suite d'un désaccord avec l'artiste, il dut s'en séparer dès la seconde saison.

Coq rouge, de *Schluck et Jau*, du *Pauvre Heinrich*). C'est ainsi, me semble-t-il, que le Théâtre d'Art a été désemparé en abordant votre *Cerisaie*. (36)

Votre pièce est abstraite, comme une symphonie de Tchaïkovski. C'est par l'oreille que le metteur en scène doit la saisir d'abord. Au III[e] acte, sur le fond du stupide « trémoussement » — c'est ce « trémoussement » qu'il faut savoir saisir — entre, sans que les gens s'en aperçoivent, l'Horreur :

« La cerisaie est vendue ». On danse. « Vendue ». On danse. Et ainsi jusqu'à la fin. A la lecture, le III[e] acte produit une impression semblable à ce bourdonnement que croit entendre le malade dans votre récit : *Le Typhus*. Une sorte de prurit. Une gaieté à travers laquelle on perçoit les bruits de la mort. Il y a dans cet acte quelque chose d'horrifique, quelque chose de Maeterlinck. Je n'ai eu recours à cette comparaison que pour n'avoir su trouver rien de plus précis. Vous êtes incomparable dans la grandeur de votre art. Face aux pièces des auteurs étrangers, votre originalité vous met à part. Le drame occidental aura à apprendre de vous.

Or, au Théâtre d'Art, le III[e] acte ne laisse pas cette impression. Le fond est à la fois peu dense et insuffisamment distant. L'épisode de la queue de billard et les tours de prestidigitation se suivent, sans s'enchaîner au «trémoussement». Pourtant ce sont encore des «danses» : les gens, insouciants, ne sentent pas l'approche du malheur. Le rythme de cet acte est trop ralenti au Théâtre d'Art. Ils voulaient rendre l'ennui. Erreur : c'est l'insouciance qu'il fallait rendre. Cela fait deux. L'insouciance est plus active. C'est seulement ainsi qu'on aurait pu concentrer le tragique de cet acte.

Lopakhine, le laquais, Douniacha, Varia et Ania sont particulièrement mal interprétés.

Sont magnifiques : Moskvine et Stanislavski. (37)

Firs n'est pas du tout celui qu'il faut.

Au point de vue décoratif, le paysage du second acte est frappant.

Dites-moi quelque chose de vous-même.

Transmettez à Olga Léonardovna mes excuses de n'avoir pu passer chez elle. Je ne suis resté que peu de temps à Moscou et j'avais beaucoup à faire.

Vsévolod Meyerhold
qui vous aime profondément.

Mon adresse : Station de poste Tchaadaëvka, Gouvernement de Saratov.

(Traduction et présentation de NINA GOURFINKEL).

---

(36) Le fait est que Tchékhov n'était pas du tout satisfait de l'interprétation de *la Cerisaie* par le Théâtre d'Art, ce dont témoignent son échange de lettres avec Stanislavski et les plaintes véhémentes qu'il adressait à Mme Knipper, sa femme et son interprète (Ranevskaïa). Il entendait qu'on traitât *la Cerisaie* en comédie, conformément à son sous-titre, ce que ne reconnaissait ni la direction du Théâtre, ni sa propre femme. Il était difficile au Théâtre de renoncer au « style tchekhovien », tout en grisaille et en mélancolie, qu'il avait élaboré et qui lui avait valu son immense succès. Toutefois, il n'est nullement certain que l'interprétation « mystique » de *la Cerisaie* par Meyerhold (qu'il a développée dans son article : *Théâtre naturaliste et théâtre d'état d'âme*, 1907) fût du goût de Tchékhov. On ignore si l'écrivain, qui allait mourir deux mois après, a répondu à cette lettre.

(37) Interprètes d'Epikhodov et de Gaëv.

SAINTE-BEUVE ET LE THÉATRE

Historien de la littérature et, plutôt lecteur que spectateur, c'est par les grands classiques que Sainte-Beuve a abordé le théâtre. Non pas qu'il méprisât ses contemporains et que, hérault du Cénacle, il ne rendît pas hommage aux drames de Hugo ou de Vigny, mais c'est bien Corneille, c'est Racine et c'est Molière qui vont lui permettre d'affirmer la conception qu'il aura du théâtre jusqu'à la fin de sa vie : ils resteront pour lui les modèles incontestés et inimités.

Bien que chaque article soit rédigé, non pas au lendemain d'une représentation, mais bien à propos et en marge d'une biographie ou d'une étude, il n'a jamais varié. Dès août 1829, il écrit : (1)

> « La forme dramatique de Corneille n'a point la liberté de fantaisie que se sont donnée Lope de Vega et Shakespeare ni la sévérité exactement régulière à laquelle Racine s'est assujetti... Sa fantaisie n'était pas assez libre et alerte pour se créer une forme mouvante, diffuse, ondoyante et multiple, mais non moins réelle, non moins belle que l'autre et comme nous l'admirons dans quelques pièces de Shakespeare. »

Les pièces de Corneille, qu'il a cependant vues à plusieurs reprises, lui sont tellement familières qu'il a noté, sans s'attarder au style même, combien dans le théâtre de Corneille il y a « de belles scènes, d'admirables groupes » et ses remarques se nuancent aussitôt et se précisent ; car

> « Corneille entend fort bien le groupe et, aux moments essentiels, pose fort dramatiquement ses personnages. Il les balance l'un par l'autre, les dessine vigoureusement par une parole mâle et brève... et présente à l'œil du spectateur des masses d'une savante structure. »

On a rarement marqué avec une telle précision combien l'art de Corneille excelle à camper des personnages, qui sont presque en dehors de l'histoire et d'emblée font figure de héros. Ils sont au-dessus de l'humanité et Sainte-Beuve a resserré cette idée dans une courte formule.

> « Les personnages de Corneille sont grands, généreux, vaillants, tout en dehors, hauts de tête, nobles de cœur ».

---

(1) *Portraits Littéraires*, t. I p. 44.

Et, pour rendre mieux sa pensée et attester combien sa forme est sévère dans sa rudesse, le critique le compare

> « à un statuaire qui, travaillant sur l'argile pour y exprimer d'héroïques portraits, n'emploie d'autre instrument que le pouce, et qui pétrissant ainsi son œuvre lui donne un suprême caractère de vie. »

Trente-cinq ans plus tard, prenant prétexte de l'édition des Grands Ecrivains, publiée chez Hachette par Adolphe Regnier, et de plusieurs études telles que le *Corneille historien* de Desjardins, les travaux d'Eugène Rambert et d'Edouard Fournier, Sainte-Beuve consacra non pas un, mais trois grands articles du *Constitutionnel* (2) à la seule tragédie du *Cid*, commentant presque acte par acte la pièce, mettant en lumière l'admirable narration épique, campant l'un après l'autre les personnages et, laissant de côté l'érudition, terminant par ce cri de victoire :

> « Le Cid français fut un grand événement dans l'histoire littéraire... le Cid contribua, plus qu'aucune autre pièce, à fixer le caractère du théâtre sur toutes les scènes du continent pendant plus d'un siècle » (3).

Si Sainte-Beuve a une immense admiration pour Corneille, il n'éprouve pour Racine qu'un « respect profond et un sincère amour ». Il en goûte les beaux vers un peu chantés et bien cadencés, parce que Racine évite tout excès et qu'il refuse toute brutalité, même si son personnage l'exige.

Il n'en a pas moins consacré quatre grands articles à Racine dont l'un à propos de la reprise de *Bérénice* en 1844 qui fut un événement à la Comédie Française; il lui réserva sur *Esther* et *Athalie* presque tout un livre dans le dernier tome de *Port-Royal*. Son jugement se résume dans cette phrase qui date de 1830 :

> « Racine fut dramatique sans doute, mais il le fut dans un genre qui l'était peu. » (4)

Si l'on en juge d'après les affiches, les spectacles de Racine, pendant des années, n'ont pas été nombreux et il a fallu la venue éblouissante de Rachel pour remettre en honneur les pièces classiques. Sainte-Beuve n'a pas omis de l'indiquer, lorsqu'il écrit :

> « L'ancien répertoire, Racine en tête, a fait sa rentrée par Mlle Rachel; ç'a été toute une restauration : elle ne paraît pas près de finir. »

Il estime dans la *Revue des Deux Mondes* (5) que Rachel a complètement réussi dans *Bérénice*, qui est la plus racinienne des élégies.

> « Un organe pur, encore vibrant et à la fois attendri, un naturel, une beauté continue de diction, une décence tout antique de pose, de gestes, de draperies, ce goût suprême et discret qui ne cesse d'accompagner certains fronts vraiment nés pour le diadème, ce sont là des traits charmants sous lesquels Bérénice nous est apparue. »

Les chroniqueurs du temps ont noté que *Bérénice* faisait salle comble grâce à l'interprète intelligente et attendrie.

---

(2) Numéros du 29 février, 7, 14 et 21 mars 1864, art. recueillis dans *Nouveaux Lundis* t. VII, p. 119 à 306.

(3) *Nouveaux Lundis*, t. VII, p. 304.

(4) *Portraits Littéraires*, t. I, p. 94.

(5) Dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 janvier 1844, art. recueilli dans *Portraits Littéraires*, t. I, p. 113 à 127.

Lorsqu'en 1859 Sainte-Beuve termine son *Port-Royal,* après onze ans d'interruption, il insère deux chapitres entiers consacrés à Racine, ou plus exactement aux deux pièces bibliques *Esther* et *Athalie.* (6)

Serait-il devenu un admirateur oubliant ses réserves d'autrefois quand il écrit : (7)

> « Racine est un grand dramatique et il l'a été naturellement par vocation. Il a pris la tragédie dans les conditions où elle était alors et il s'y est développé avec aisance et grandeur en l'appropriant singulièrement à son propre génie. »

Les pages qu'il dédie à ces deux tragédies ont tellement émerveillé son confrère Silvestre de Sacy que celui-ci s'empresse de les reproduire dans le *Journal des Débats* du 12 décembre 1859 en les faisant précéder d'une introduction fervente. Sainte-Beuve lui mande aussitôt : « Mille fois merci des bonnes paroles qui comptent si fort dans votre bouche par lesquelles vous vous faites mon annonciateur » et le critique évoquant le temps ancien où lui-même était collaborateur du Journal de Bertin ajoute ces mots : « en me lisant tout à l'heure dans les *Débats* cela me faisait l'illusion d'être revenu à ce temps déjà si ancien où j'étais doublement des vôtres. »

Le critique avait fait la part belle dans son *Port-Royal* à ces deux pièces, les mots qu'il emploie ont résonné longtemps au delà du siècle et marqué leur place dans l'œuvre racinienne.

> « Ce qui fait d' « Esther » le plus accompli chef-d'œuvre dans l'ordre des choses gracieuses, tendres et pures, c'est l'union de tant de nuances diverses dans la nuance principale d'une virginale simplicité, c'est la décence prise au sens le plus exquis du mot... »

Mais a-t-on jamais mieux parlé d'*Athalie* que dans le passage : (9)

> « Depuis le premier vers d'Athalie jusqu'au dernier... rien de faible, rien qui relâche ni qui, un seul instant détourne; la variation n'est que celle d'un point d'orgue immense, où le flot majestueux monte plus ou moins, mais où il n'est pas un moment du ton qui ne concoure à la majesté souveraine et infinie. »

Quelle persistance peut avoir le jugement de Sainte-Beuve, puisqu'un siècle plus tard, dans un article du *Figaro Littéraire* (10) M. Thierry Maulnier parlant du *Secret d'Athalie,* appelle ces pages de *Port-Royal* « des pages véritablement inspirées où le critique pendant un moment semble sentir passer en lui, plus profond que toute explication et tout commentaire le souffle même de l'œuvre... » C'est par là que Sainte-Beuve, bien qu'il ne soit pas critique dramatique, montre qu'il aime le théâtre, qu'il le comprend et le fait comprendre aux autres.

Celui qui, à la scène, reste pour le critique « le plus créateur et le plus inventif des génies » c'est Molière. Il est à remarquer que la première étude qu'il lui dédie a paru, non pas dans une revue ou un journal, mais comme Préface à la belle édition, illustrée par Tony Johannot, des *Œuvres Complètes* de Molière, en août 1835. Il y rend hommage à Molière, qui est non pas « du siècle où il a vécu mais plutôt encore de tous les temps » et un peu plus loin (11) Sainte Beuve précise :

---

(6) Chapitres X et XI du livre sixième de *Port-Royal.*
(7) *Port Royal* éd. in-12, t. VI, p. 118, 119.
(8) *Port Royal* t. VI, p. 141.
(9) *Port Royal* t. VI, p. 145.
(10) Dans le *Figaro Littéraire* du 7 octobre 1961.
(11) *Portraits Littéraires* t. II, p. 11.

« Comme Shakespeare et Cervantès, comme trois ou quatre génies supérieurs dans la suite des âges, Molière est peintre de la nature humaine au fond, sans acception ni préoccupation de culte, de dogme fixe, d'interprétation formelle; en s'attaquant à la société de son temps, il a représenté la vie qui est partout celle du grand nombre, et au sein des mœurs déterminées qu'il châtiait au vif, il s'est trouvé avoir écrit pour tous les hommes. »

Il ajoute ces lignes qui témoignent de l'importance de Molière :

« Son génie est désormais un des ornements et des titres du génie même de l'humanité. »

et il conclut :

« Chaque homme de plus qui sait lire est un lecteur de plus pour Molière. » (12)

A maintes reprises, Sainte-Beuve dira que Molière est « un inépuisable sujet d'études ». Aussi ne manque-t-il pas dans le tome III de son *Port-Royal* de dédier à l'auteur du *Misanthrope* et du *Tartuffe* deux chapitres (13) et d'accentuer encore son jugement :

« Chez Molière, plus que chez aucun auteur dramatique en France, le théâtre, si profondément vrai, n'est pas du tout, quant aux détails, une copie analysée, ni une imitation littéralement vraisemblable d'alentour; c'est une reproduction originale, une création, un monde. » (14)

Cependant les travaux sur Molière ne cessent de se multiplier ainsi que les éditions, notamment celle de Louis Moland, chez Hachette dans la « Collection des Grands Ecrivains ». Le bruit qui se fait dans la presse, autour des découvertes d'archives notariales d'Eudore Soulié, ne pouvait laisser indifférent le critique et l'amène à dire une fois de plus dans le *Constitutionnel* du 13 juillet 1863 (15) toute sa pensée sur Molière.

« Il y a une seule chose en France dont on ne paraît pas près de se déshabituer et de se lasser, c'est d'entendre dire du bien de Molière. »

Et, comme pour faire pendant à son éloge de Littré, qui a paru quelques jours auparavant, Sainte-Beuve jette, à la façon d'un cri de triomphe, la célèbre prosopopée.

« C'est, à mon sens, comme un bienfait public que de faire aimer Molière à plus de gens... Aimer Molière, c'est avoir une garantie en soi contre bien des défauts, bien des travers et des vices d'esprit... C'est être guéri à jamais... du fanatisme et de l'intolérance... C'est être également à l'abri... de cet autre fanatisme politique froid, sec et cruel qui sent son sectaire... C'est être assuré de ne pas aller donner dans l'admiration béate et sans limite pour une humanité qui s'idolâtre... C'est aimer la santé et le droit sens de l'esprit chez les autres comme pour soi... »

Ces pages (16) n'ont pas vieilli, elles gardent encore leur enthousiasme et témoignent de l'indéfectible ferveur du critique pour Molière.

Au dire de Faguet (17), les appréciations de Sainte-Beuve ne sont toujours que celles d'un critique littéraire qui n'aimait pas

(12) *Portraits Littéraires* t. II, p. 61.
(13) Ch. XV et XVI du livre troisième de *Port Royal*.
(14) *Port Royal* t. III, p. 292.
(15) *Nouveaux Lundis* t. V, p. 257 à 276.
(16) *Nouveaux Lundis* t. V, p. 277 à 280.
(17) *Journal des Débats* des 11 et 25 septembre 1905, articles recueillis dans *Propos de théâtre* 5e série, 1910, p. 228 à 259 ; le troisième art. sur Molière du 2 octobre 1905, n'a pas été recueilli.

le théâtre et qui, dans toute sa carrière, n'a écrit que la matière de 150 pages, éparses dans les quelque « cinquante volumes » qu'il a laissés. Le jugement est cruel, mais l'on sait qu'Emile Faguet n'était pas tendre pour Sainte-Beuve et cependant il reconnaît que sur les pièces des trois grands classiques, nombre de ses jugements sont et demeurent excellents. Romantique au début du Cénacle, il a été des premiers à entendre les grands drames de Hugo et de Vigny. La lettre que lui a inspirée la lecture des quatre premiers actes de *Cromwell* et qu'il adresse à l'auteur le 13 février 1827 est vraiment le témoignage d'un critique dramatique, relevant ici les beautés d'une tirade, et là faisant des réserves sur plus d'une scène, reprochant l'abus des métaphores et conseillant des retouches à propos d'un personnage (18).

S'il ne fait pas d'article sur *Hernani* dans la *Revue de Paris* avec laquelle il est en froid, il est de ceux qui ont applaudi à la soirée du 25 février 1830. Mais le 15 février 1833 dans la *Revue des Deux Mondes* il notera que la première représentation de *Lucrèce Borgia*

> « a été un beau et véritable succès, un succès invincible dont l'étreinte dramatique n'a épargné personne là présent »

et il ajoute :

> « Rendons hommage à l'actrice qui l'a si tragiquement réalisée : Mademoiselle George, sans déroger à l'idéal effrayant, au diadème de bronze qui couronne ce rôle d'horreur, a trouvé des accents de nature, des cris de passion familière, la vérité dans la majesté. » (19)

L'amitié qui unissait Victor Hugo et Sainte-Beuve peu à peu se dénoue : le critique n'assistera pas à la représentation de *Ruy Blas*. Quant aux *Burgraves*, il se contente de les lire et d'en écrire pour les *Chroniques Parisiennes* de la *Revue Suisse :*

> « Les Burgraves » n'ont pas tellement réussi : ce n'est pas un succès malgré les bulletins... la Préface, comme toutes les préfaces de Hugo, surpasse la pièce. »

Cependant la reprise d'*Hernani*, en juin 1867, réveille d'anciens souvenirs, Sainte-Beuve, gravement malade et ne pouvant bouger, adresse, par une lettre du 21 juin 1867, ses félicitations à Madame Hugo :

> « Un de mes amers regrets, cloué comme je suis à mon fauteuil, est de n'avoir pu assister, ne fût-ce que par une visite au Foyer, à cette fête, à ce Jubilé de la poésie. »

Sainte-Beuve a applaudi l'*Othello* de Vigny, puis sa *Maréchale d'Ancre*. D'une lettre adressée à l'auteur, le samedi soir 26 juin 1831, on peut extraire ces quelques lignes :

> « Je rentre tout plein des émotions de votre « Maréchale » et je ne puis résister à vous en écrire... Les deux premiers actes m'ont paru charmants d'exposition et de développement, de causerie, larges et reposés comme la base sur laquelle doit jouer et tournoyer le reste... Les troisième et quatrième actes me semblent admirables d'un bout à l'autre, d'un dramatique puissant, continu, contrasté, toujours croissant... Vous n'avez jamais rien fait de plus beau... » (21)

---

(18) Dans *Correspondance Générale* de S.B. t. I, lettre 34, p. 78 à 81.
(19) Art. recueilli dans *Premiers Lundis* t. II, p. 162 à 165.
(20) *Chroniques parisiennes* publ. p. J. Troubat, p. 12 à 14.
(21) Cf. *Corr. Gén.* de S.B. t. I, lettre 174, p. 240 à 241.

Chatterton c'était un triomphe public et une grande victoire, dont le souvenir demeurait si vivace dans sa mémoire, qu'en avril 1858, le critique, ayant assisté à une reprise au Théâtre-Français, faisait passer à Vigny, par ses confrères, au cours d'une séance à l'Académie Française, ce billet, daté du 20 avril :

> Les personnes qui étaient avec moi dans la loge, et plus jeunes que moi, ont été non moins touchées, et se sont plus d'une fois écriées : « Que c'est bien ! que c'est élevé ! »
> J'en étais fier pour la génération dont les chefs ont produit de telles œuvres. » (22)

C'est par exception, puisqu'il n'avait pas de rubrique théâtrale que Sainte-Beuve a rendu rompte à la *Revue des Deux-Mondes* (23) de *Mademoiselle de Belle Isle* d'Alexandre Dumas, de *la Calomnie*, du *Verre d'eau* et de *la Tutrice* d'Eugène Scribe, de *Cosima* de George Sand, ou d'*Un homme de bien* d'Emile Augier, enfin de la *Marie Stuart* de Pierre Lebrun, à propos de la reprise le 15 janvier 1841 qui fut à la fois un hommage à l'un des doyens de l'Académie Française en même temps qu'un triomphe de plus pour l'inimitable Rachel.

Les plus curieuses de ses impressions de théâtre on les trouve dans les lettres qu'il adressait à Juste Olivier pour les publier anonymement dans les *Chroniques parisiennes* de la *Revue Suisse* de 1843 à 1845. On y relèverait sur *Antigone* de Paul Meurice et Auguste Vacquerie, sur *Judith* de Madame de Girardin et surtout sur *Lucrèce* de Ponsard plusieurs anecdotes, bons mots et jugements fantaisistes de confrères qui ont fourni à Alphonse Daudet le prétexte d'un article : *Sainte-Beuve critique dramatique* dans le *Journal Officiel* du 24 juillet 1876 :

> « Ce sont moins des lettres que des notes, Sainte-Beuve disait « des bribes », des notes écrites sur le genou, dans la fièvre et le bruit de la mêlée parisienne, mais gardant, sous le déshabillé parfois excessif de la phrase, la vie, le mouvement, la sincérité, toutes les qualités d'une esquisse de maître... » (25)

Sainte-Beuve ne s'est jamais désintéressé du théâtre et lorsque fut instituée une « Commission des primes à distribuer aux ouvrages dramatiques », — par l'arrêté du 12 octobre 1851, — c'est lui qui, par trois fois, fut choisi comme rapporteur, en 1853, 1854 et 1855, tellement son autorité et sa compétence étaient reconnues par tous. (26)

Il était à peine membre du Sénat depuis deux mois lorsqu'il fut désigné par ses collègues pour rédiger, le 21 juin 1865, le

---

(22) Dans *S.B. et A. de Vigny* publ. p. L. Gillet, p. 151.

(23) En voici les références *Mlle de Belle Isle* (R 2 M, 15 avril 1839) *Prem. Lundis* t. II, p. 390 à 401 ; *la Calomnie* (R 2 M, 1er mars 1840) *Port. Contemporains* (éd. en 5 vol.) t. III, p. 493 à 496 cet Appendice manque dans de nombreux exemplaires ; *le Verre d'eau* (R 2 M, 1er décembre 1840) *Port. Cont.* t. III, p. 118 à 145 ; *La Tutrice* (R 2 M, 1er déc. 1843) *Premiers Lundis* t. III, p. 6 à 12 ; *Cosima* (R 2 M, 1er mai 1840) *Premiers Lundis*, t. II, p. 413 à 424 ; *Un Homme de bien* (R 2 M, 1er déc.1845), *Premiers Lundis*, t. III, p. 13 à 18 ; *Marie Stuart* (R 2 M, 15 janvier 1841), *Portr. Contemp.*, t. III, p. 146 à 189.

(24) Dans les *Chroniques Parisiennes : Antigone*, p. 249 à 251 ; *Judith*, p. 25 a 27 ; *Lucrèce*, p. 33 à 36.

(25) Cette chronique d'Alphonse Daudet n'a été recueillie que dans ses *Œuvres complètes*, vol. intitulé *Pages de Critique dramatique* 1930, p. 255 à 261.

(26) Ces trois Rapports ont paru : celui de 1853 dans *Caus. Lund.*, t. IX, p. 518 à 522 ; celui de 1854 *Caus. Lund.*, t. X, p. 497 à 502 ; celui de 1855, *Caus. Lund.*, t. XII, p. 511 à 516.

« Rapport sur une pétition des directeurs de théâtres contre les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. » (27)

Si l'on feuillette sa Correspondance on constate aisément qu'il se tient au courant des spectacles qui se donnent à Paris, et l'on pourrait glaner au hasard des pages, sur Dumas fils ou George Sand, sur Emile de Girardin ou Jules Sandeau, Bouilhet ou les frères de Goncourt, voire même sur la *Belle Hélène* d'Offenbach, des remarques souvent pertinentes.

A titre de curiosité on peut citer au moins une lettre de Sainte-Beuve entièrement consacrée à une des premières comédies d'Henri Meilhac, la *Vertu de Célimène,* créée au Théâtre du Gymnase, le 1er mai 1861 (28).

> Je ne veux pas, Monsieur, laisser passer la journée d'aujourd'hui sans vous remercier de l'agréable soirée que j'ai passée hier grâce à vous. Votre pièce est bien distinguée, et il y a entre autres quatre scènes qui sont excellentes, — celle de l'amoureux et de la dame coquette qui fait son manège, — celle qui suit immédiatement du mari et de l'amoureux si comique, si sensée, si vengeresse et sans que le mari s'en doute encore (ce qui rend cela charmant) — celle du mari avec sa femme quand il sait que c'est elle qui est l'objet en question, scène si délicate, si périlleuse, menée d'une main si ferme et si légère, — enfin la terrible et violente scène entre l'amoureux et la dame prise au piège et forcée de tout entendre. Quand on a fait ces quatre scènes là, Monsieur, on peut se dispenser de recourir à bien des artifices et des compartiments et on n'a qu'à courir la pleine carrière du drame d'observation et de passion : je sais tout ce qu'a d'ingénieux l'invention du commencement et de la fin, des deux maisons toutes pareilles; mais alors ne faudrait-il pas, dès le commencement, expliquer l'importance que cela a eu et aura par la suite d'une manière plus nette et à l'usage de ceux qui ont moins de finesse pour deviner ? Ma critique est là. Le rôle du petit pantin du Prince diamant est une charmante diversion d'un bout à l'autre; et tout le dialogue est semé de jolis mots.
>
> Agréez, Monsieur, mes compliments bien sincères, mes remerciements et l'expression de mes plus distingués sentiments.

En décembre 1868, c'est le Théâtre Français qui accorda au critique une de ses dernières joies : l'administrateur Edouard Thierry eut la touchante pensée, pour l'anniversaire de Racine du 21 décembre, d'insérer au programme, entre *Athalie* et *les Plaideurs,* une pièce de vers tirée des *Consolations,* les *Larmes de Racine,* qui fut dite par Mademoiselle Favart. Mais, pour donner plus de relief et mettre mieux en situation la pièce de Sainte-Beuve, Ed. Thierry avait demandé à Henri de Bornier quelques strophes, au début et à la fin, pour encadrer les vers de 1828 : huit jours plus tard, Mlle Favart accompagnée d'Ed. Thierry, vint chez Sainte-Beuve, rue du Montparnasse lui réciter *les Larmes de Racine,* avant le dîner qui réunissait quelques amis. Soirée émouvante entre toutes, dont Ed. Thierry a laissé le récit dans son Journal : Sainte-Beuve pleurait en écoutant ses strophes vieilles de près d'un demi-siècle. (29)

---

(27) Le Rapport est recueilli dans les *Premiers Lundis,* t. III, p. 392 à 396.

(28) Lettre inédite dont le ms. est à la Bibliothèque de l'Institut ms. 4.489, fol. 162.

(29) Cf. Jules Claretie *S. B. et la Comédie Française,* dans le *Livre d'or de Sainte-Beuve,* p. 31 à 45, où sont reproduits les vers de H. de Bornier, accompagnant les strophes de S.B.

N'est-il pas curieux, au terme de ces notations, de rappeler que celui qui fut, au cours d'un demi-siècle l'historien littéraire par excellence et qui a donné à la critique ses lettres de noblesse, a pu écrire ces mots : (30)

> « L'art de vivre, comme l'entendent les modernes, n'a été poussé nulle part ailleurs comme à Paris. Or, cet art perpétuel et insensible, ce courant des mœurs, c'est surtout par les théâtres qu'il s'enseigne, qu'il s'entretient ou s'altère. Les théâtres présentent le moyen d'action le plus prompt, le plus direct, le plus continu sur les masses. Nous vivons dans un temps où la société imite le théâtre, bien plus encore que celui-ci n'imite la société. »

JEAN BONNEROT.

(30) Art. du 15 octobre 1849 du *Constitutionnel* recueilli dans *Caus. Lund.*, t. I, p. 38.

COMMUNICATIONS

LA CORRESPONDANCE DE GEORGES PITOËFF ET DE MATHIAS MORHARDT

Dans la vaste correspondance de Mathias Morhardt — que la Bibliothèque publique et universitaire de Genève avait acquise il y a quelques années, et qu'on vient d'inventorier et de cataloguer — se trouvent parmi tant d'autres, dix-sept lettres écrites par Georges Pitoëff (sous les cotes Ms. fr. 4203 ff. 104-120 et Ms. fr. 4207 ff. 41-53) adressées au dramaturge et shakespearien oublié aujourd'hui. Toutes ont une certaine importance quant à l'activité de Pitoëff à Genève d'une part, à ses soucis personnels d'autre part.

Ces dix-sept missives (lettres et cartes) datent de deux époques différentes :

1. Huit missives de Montricher (Suisse, Canton de Vaud) et Genève, du 7 août au 6 novembre 1919.

Une amitié se noue alors entre les deux hommes, qui ne devait cesser qu'à leur mort. Pitoëff est directeur de son théâtre à la salle communale de Plainpalais à Genève; il prépare les *Vocalises* de Morhardt. Pitoëff rend compte fidèlement, à son ami qui réside à Paris, des phases successives de la mise en scène de la pièce. On sent d'autre part dans ces lettres le désir ardent de Pitoëff de présenter sa compagnie, son art au public parisien. Désir qui se réalisera bientôt grâce à l'aide de Morhardt, qui lui ouvrit en automne 1919 les portes du Théâtre des Champs-Elysées, propriété à ce moment-là de la Société coopérative des auteurs dramatiques français, une des nombreuses fondations de Morhardt.

2. Neuf missives de Paris et Neuilly, du 29 août 1927 au 19 octobre 1929.

Morhardt quitte son poste de chef de rubrique (qu'il occupait depuis 1888) à la rédaction du *Temps*, se retire à Capbreton, à la « Chaumière », qu'il loue et transforme en pension de famille. Ses nombreux amis y viennent comme hôtes payants, avec leur famille.

Georges et Ludmilla et plusieurs de leurs enfants passent de belles vacances à Capbreton.

Les missives de Georges sont un complément des pages émerveillées qu'Aniouta écrivit (*Ludmilla, ma mère*. Paris, Julliard 1955, pp. 165-168). Ces lettres nous révèlent aussi l'admirable père de famille qu'était Georges Pitoëff. Deux lettres de Ludmilla, dont l'une, très émouvante, parle de ses soucis maternels et deux billets enfantins de Nadia et de Svetlana complètent cette intéressante collection.

Un futur biographe du rénovateur de la scène française ne pourra manquer d'étudier avec profit la correspondance Pitoëff-Morhardt.

TIBOR DENES.

CONGRÈS

LE IIIe CONGRÈS INTERNATIONAL D'HISTOIRE DU THÉATRE

Le IIIe Congrès International d'Histoire du Théâtre organisé à Paris par notre Société au sein des activités de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale a réuni à Paris du 26 juin au 2 juillet 115 membres participants venus d'Allemagne, Autriche, Brésil, Canada, Danemark, Espagne, Etats-Unis, Finlande, France, Grande-Bretagne, Grèce, Italie, Pays-Bas, Pologne, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Yougoslavie et U.R.S.S.

Les thèmes choisis : *Le merveilleux et les arts du spectacle* et *l'Influence de la musique et de la danse sur la mise en scène théâtrale et l'art du comédien du XVIIIe siècle à nos jours* donnèrent lieu à vingt-trois communications. Nous ne donnerons pas de détails sur elles puisqu'elles seront publiées dans notre revue au cours de l'année 1962.

En marge des travaux du Congrès, nous avons pu visiter le musée de la Comédie-Française et l'Opéra de Gabriel à Versailles. La municipalité de Versailles nous reçut au théâtre Montansier, nouvellement restauré, dont M. Cadoret retraça l'histoire avec autant de science que d'humour. La journée du 30 juin fût consacrée à la visite du Château de Vaux-le-Vicomte et de ses jardins où Mme Casimir Périer-Sommier nous accueillit aimablement ; M. G. Mongrédien rappela l'histoire du château et évoqua les représentations des *Fâcheux* et de *l'Ecole des Maris*, de Molière ; après un déjeuner amical dans des jardins sur les bords du Loing, la promenade se termina par la visite du château de Fontainebleau et de son théâtre Napoléon III, théâtre de Cour dont la simplicité contraste avec les fastes de Versailles. Les congressistes furent reçus à l'Hôtel de Ville par M. P. Minot, président du Conseil municipal de la Ville de Paris. Grâce à l'obligeance du Touring Club de France, notre Société put organiser au Cercle Nautique un dîner d'adieu qui se termina par une promenade sur la Seine.

Nous tenons à remercier les services de la Direction Générale des Arts et Lettres, MM. les administrateurs des Théâtres Nationaux, du Théâtre des Nations et d'un certain nombre de théâtres privés qui ont permis aux congressistes d'assister à de très nombreux spectacles. Et une mention spéciale doit être décernée à M. Georges Husson qui assuma la lourde charge de l'organisation matérielle des manifestations annexes.

Les Comités plénier et exécutif et l'Assemblée générale de la F.I.R.T. se sont réunis pendant la durée du Congrès. Nous donnons ici un bref résumé de leurs travaux :

Sociétariat. — La Fédération groupe actuellement 30 membres, 27 membres associés et 44 membres individuels. Afin de faire plus largement connaître les travaux de la Fédération il fut décidé qu'une lettre circulaire en français serait envoyée aux université belges, françaises, italiennes et espagnoles.

Les Comités apprirent avec regret la mort de Sir James Shelley qui représenta la Nouvelle-Zélande aux Congrès de Londres en 1955 et de Venise en 1957.

Institut International pour la Recherche Théâtrale.

Cet institut est fondé à Venise (Casa Goldoni) grâce à la générosité de la Ville de Venise et de diverses autorités et institutions

italiennes. Il sera inauguré au cours de l'été 1962. Les statuts furent établis et le comité directeur élu. (1)

L'institut a pour objet :

a) d'échanger des informations et matériaux de recherche dans les différents pays afin de faciliter la recherche théâtrale ;

b) de réunir tous ouvrages et documents relatifs au théâtre ;

c) de coordonner les travaux internationaux et de susciter des recherches communes ;

d) d'éditer des publications, d'organiser des expositions et des cours et de promouvoir tous travaux concernant l'histoire et la pratique du théâtre.

Bulletin.

Miss Ph. Hartnoll ayant donné sa démission de rédacteur en chef elle sera remplacée à partir de 1962 par M. George Rowell de l'University de Bristol. Le 3e volume de Recherches Théâtrales - Theatre Research est en cours de publication et contient les communications présentées au symposium de Stockholm.

Chaires d'Universités.

Depuis la dernière réunion un certain nombre de chaires théâtrales ont été créées dans diverses universités (Sorbonne, Utrecht, Manchester, Ankara) témoignant de l'importance croissante attachée à l'histoire du théâtre.

Musées du Théâtre.

Le Musée du Théâtre d'Amsterdam est installé dans un hôtel donné par la municipalité, la Bibliothèque Nationale Suisse à Berne a octroyé à la Collection Suisse du Théâtre un local qui permet des expositions permanentes. Le British Theatre Museum Association a réuni bon nombre de documents nouveaux.

Réunions et Congrès.

Les sessions du Comité Plénier auront lieu à Prague (1962) et Ljubljana (1964) ; lors de chacune des sessions sera organisé un symposium ; le sujet retenu pour Prague est « *L'Origine et le développement de la Revue Musicale et du Cabaret Artistique* ». Les Comités Plénier et Exécutif se réuniront à Barcelone en 1963. Le prochain congrès tiendra ses assises à Amsterdam durant l'été 1965.

Ve CONGRÈS INTERNATIONAL DES BIBLIOTHÈQUES-MUSÉES DES ARTS DU SPECTACLE

Du 23 au 25 juin, s'est tenu à Paris le Ve Congrès international des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle organisé par la Section internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle de la F.I.A.B. et par la Section française des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle de l'A.B.F.

Le Comité d'organisation comprenait : MM. André Veinstein (président), Paul Blanchart (vice-président), Mlle Cécile Giteau (secrétaire), et Mlles Baumann, Canivet, Christout, Dobrenine, Girardin, Levent, Parent ; Mmes Besson et Moch ; MM. Fournier et Mathos.

---

(1) *Président :* Goffredo Bellonci ; *Vice-Président :* Heinz Kindermann ; *Secrétaire :* Giulio Pacuvio ; *Trésorier :* Gunther Schöne ; *Membres :* Agne Beijer, Léon Chancerel, Filip Kumbatovic, Allardyce Nicoll, Jaroslav Pokorny, Edmund Stadler ; Aloys M. Nagler ; *Président de la F. I. R. T.* ; Rose-Marie Moudouès : *Secrétaire Générale de la F.I.R.T.*

Ce Congrès attira d'autant plus de participants qu'il précédait immédiatement celui de la Fédération internationale pour la Recherche théâtrale : outre la France, étaient représentés l'Allemagne Fédérale, l'Argentine, l'Autriche, le Danemark, l'Espagne, les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, la Grèce, l'Italie, la Norvège, les Pays-Bas, la Pologne, la Suisse, la Yougoslavie. L'U.R.S.S. avait envoyé une communication.

ANCIENNES ET NOUVELLES ACTIVITES DE LA SECTION

La séance d'ouverture fut présidée par M. Julien Cain, membre de l'Institut, administrateur général de la Bibliothèque nationale, vice-président et représentant au Congrès de la F.I.A.B. Au cours de cette première réunion, M. André Veinstein, président de la Section internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle, précisa quelles étaient les perspectives d'activités ouvertes par la récente publication (résultat de l'enquête menée depuis 1954 par les soins de la Section) de *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le monde* (Paris, Editions du Centre national de la Recherche scientifique) :

1°) Le recensement des collections spécialisées sur un sujet ou sur une personnalité donnée. 2°) Le recensement des collections ayant adopté telle ou telle méthode de catalogage. 3°) La publication de catalogues communs. 4°) Le recensement des reproductions de documents qui peuvent être plus ou moins largement diffusées (copies de fichiers, tirages de photos, de diapositives, de disques, copie de films, etc.). 5°) Recensement des établissements offrant des catalogues soit à titre gratuit, soit à titre onéreux. 6°) Recensement des salles d'exposition ou de conférences pouvant être utilisées sur le plan international.

Certaines des activités précédemment entreprises doivent être poursuivies avec le concours apporté par nos différents correspondants : notamment, l'enquête sur les archives des photographes de théâtre, dont la publication est effectuée régulièrement dans *Spectacles-Documents* (1).

ELABORATION D'UN CATALOGUE INTERNATIONAL DE FILMS DOCUMENTAIRES SUR LE THEATRE

Le concours des membres-correspondants va être immédiatement sollicité pour permettre l'élaboration d'un catalogue international des films documentaires sur le théâtre. Cette préparation sera prise en charge par l'Unesco et le programme de travail est établi au cours de l'intervention de M. Pulchignoni, représentant de l'Unesco. Différents congressistes firent connaître leur avis sur les ressources dans ce domaine que présentent les pays auxquels ils appartiennent.

Code international de catalogage

Après avoir indiqué que ce projet, élaboré en collaboration avec la Fédération internationale pour la Recherche théâtrale dans l'immédiat, n'a pu être pris en charge au même titre que la Conférence internationale prévue à ce sujet, il est convenu que des contacts seront établis avec le représentant du Département des Bibliothèques de l'Unesco, afin de rechercher les moyens qui permettront de mettre à exécution le plan de travail qui avait été envisagé.

Echanges

Le Président donne lecture d'un extrait d'un message de Mme Hergesic qui avait été chargée de rédiger le mémorandum établissant le règlement des échanges entre bibliothèques et musées des arts du spectacle, dont les termes avaient été précédemment acceptés.

Le Président invite les congressistes à adresser régulièrement les offres d'échanges qui peuvent être formulées, afin de les publier dans *Spectacles-Documents*. En outre, il rappelle que *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le monde* permet d'effectuer un recensement des offres d'échanges de catalogues et de publications effectuées par les bibliothèques et musées.

---

(1) Organe de la Section, ce bulletin paraît dans la Revue *Recherches théâtrales*.

En achevant son rapport, le Président marque le progrès réalisé par la Section qui a réuni, à l'occasion de ce Congrès, près de 100 personnalités provenant de 15 pays différents et qui compte actuellement 27 correspondants dans le monde. Nos travaux, avec ce Congrès, passent de l'étape du recensement à celui des études techniques les plus poussées ainsi que l'atteste le programme de nos séances.

En outre, pour la première fois, le concours effectif des représentants de sept organismes internationaux (1), dont les activités poursuivent des buts voisins des nôtres, constitue le signe le plus positif de l'ampleur prise par nos activités dont la réalisation ne saurait plus désormais se passer des concours les plus étendus tant en ce qui concerne les sujets que leur rayonnement géographique.

En particulier, notre affiliation à l'I.C.O.M., opère en ce sens un progrès important : notre Section constituera désormais l'organisme officiel de représentation des musées du théâtre et des autres arts du spectacle au sein de cette grande fédération internationale.

PROGRAMME DES TRAVAUX

Deux thèmes essentiels de communications figuraient au programme : les affiches et la documentation issue des techniques modernes.

Thème I : *les Affiches*

— *Rôle des affiches théâtrales dans les musées de théâtre* (M. Szwankowski, Pologne) avec projections.

— *Catalogue et références des Affiches de théâtre* (Mme Marthe Besson, France) avec projections.

— *Catalogage des Affiches de ballets et de mime* (Mlle Marie-Françoise Christout, France) avec projections.

— *Conservation et classement des Affiches de cirque* (M. Christian Oger, France) avec projections.

Thème II : *La Documentation issue des techniques modernes*

— *Documents devant être conservés par les Musées de théâtre, compte tenu des moyens techniques modernes : enregistrements sur magnétophone, films, télévision* (Mme Milena Nikolic, Yougoslavie). Cette communication fut illustrée de projections de films yougoslaves et japonais.

— *L'art du comédien, reconstitution à partir de documents* (écrits, photos, films, enregistrements sonores, etc...) (M. F. Kalan Kumbatovic, Yougoslavie).

— *Organisation des discothèques dramatiques* (M. Alfredo de la Guardia, Argentine).

— *La Microfilmothèque au service de la documentation cinématographique* (Mlle Akakia Viala, France) avec projections.

— *Procédés de conservation et de communication des microfilms à la Collection théâtrale de l'Université de l'Etat d'Ohio* (M. Mac Dowell, Etats-Unis).

— *Valeur documentaire, catalogage et références des diapositives de décors et de costumes* (Mlle Cécile Giteau, France). Cette communication fut illustrée de projections extraites de la Collection de la Bibliothèque de l'Arsenal.

D'autres sujets furent abordés en dehors de ces thèmes :

— *La Documentation des arts du spectacle de la Grèce antique* (M. Jean Sideris, Grèce).

— *Problèmes documentaires des marionnettes* (Mlle Michèle Dobrenine, France).

— *Les instruments de musique de cirque* (Mlle Claudie Marcel-Dubois, France) avec projections et auditions.

---

(1) Voir la note p. 4.

— *Fichiers géographiques par nationalités des documents de théâtre* (Mme Irena Schiller, Pologne).

— Des extraits de la communication de Mme Bykhovskaïa (U.R.S.S.) empêchée, furent lus en cours de séance.

A l'issue des travaux du Congrès, quatre résolutions ont été adoptées à l'unanimité tendant à :

1° *Déposer une demande d'affiliation à l'I.C.O.M.*

2° *Entretenir des contacts permanents avec la Commission de la Phonothèque des bibliothèques musicales.*

3° *Solliciter une aide de l'Unesco pour établir le projet de code international de catalogage.*

4° *Procéder à des prises de contact avec les associations internationales* (1) *dont les activités intéressent directement ou indirectement la Section.*

Outre les séances de travail, le Comité français d'organisation avait prévu quelques manifestations annexes :

Vendredi 23 juin à 17 heures, M. Georges-Henri Rivière, conservateur en chef du Musée national des Arts et Traditions populaires, avait invité les congressistes à visiter l'exposition organisée sous sa direction à leur intention, et consacrée au cirque, aux marionnettes, spectacles forains, théâtres populaires. A l'issue de cette visite, une représentation-démonstration de marionnettes a été donnée par Mme Dulaar-Roussel, MM. Auguste Gantleur, Gustave De Budt et Pajot-Walton. Elle fut suivie d'une dégustation de vins et fromages de France réalisée avec le concours du Comité national des Vins de France et de la Confrérie Brillat-Savarine du Taste fromages.

Dimanche 25 juin, une réception d'adieu a, d'autre part, réuni, à la Bibliothèque de l'Arsenal, les congressistes, les membres du Comité de la Fédération internationale pour la Recherche théâtrale et un certain nombre de membres de l'Association des Bibliothécaires français. En leur honneur, une exposition de pièces rares avait été organisée sous la direction de M. Jacques Guignard, conservateur en chef et de M. Jean Pierre Seguin, conservateur. Auprès des manuscrits précieux, éditions originales et estampes provenant des fonds anciens, se trouvaient représentées les collections acquises récemment : notamment celles de Gordon Craig, Autant-Lara, Gaston Baty et Louis Jouvet ainsi que quelques maquettes originales de décors et de costumes représentant des spectacles montés récemment en France.

Le Comité d'organisation espère être en mesure de publier, dans un proche avenir, les Actes du Congrès, ou à défaut, un résumé de de ceux-ci.

---

(1) Etaient officiellement représentées :
— U.N.E.S.C.O. (Département des Bibliothèques et Départements des Arts et Lettres).
— F.I.A.B.
— I.C.O.M. (par son Président, M. Rivière).
— Fédération Internationale des Archives du Film (M. Ledoux).
— Association Internationale des Bibliothèques Musicales (M. Fedorov).
— Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale.
— Institut International du Théâtre (Différents centres nationaux).
— U.N.I.M.A. — Union Internationale des Marionnettes avait adressé un Message.

COURS ET CONFÉRENCES

INSTITUT D'ÉTUDES THÉATRALES

Programme du deuxième cycle des conférences publiques
(amphithéâtre Descartes, mercredi à 18 h.)

LE THEATRE JAPONAIS, par M. Sieffert, professeur à l'Ecole des langues orientales.

10 janvier : Des origines au nô.
17 janvier : Zeami et la théorie du nô.
24 janvier : Le Jôruri ou théâtre des poupées.
31 janvier : Chikamatsu.
7 février : Le Kabuki.
14 février : Le théâtre contemporain.

LE THEATRE CHINOIS, par M. Ruhlmann, professeur à l'Ecole de langues orientales.

21 février : Le théâtre chinois des origines au XV^{e} siècle : les deux genres hi-wen et tsa-kin ; les grands dramaturges des XIII^{e} et XIV^{e} siècles.
28 février : Le genre k'ouen-k'in, du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle.
7 mars : L'opéra pékinois ou p'i-houang aux XIX^{e} et XX^{e} siècles : chant, recitatifs, mimique, danse.
14 mars : L'opéra pékinois aux XIX^{e} et XX^{e} siècles : mise en scène, décors, costumes, maquillages.
21 mars : Les genres non pékinois et le théâtre non chanté.
28 mars : La formation et la condition sociale des acteurs.

LE THEATRE CAMBODGIEN ET LE THEATRE SIAMOIS, par M. Coedes, membre de l'Institut, le 4 avril.

LE THEATRE INDIEN, par Mlle Esnoul.

2 mai : Les traités de la danse indienne.
9 mai : Pièces et auteurs dramatiques de l'Inde classique.

NOS ÉMISSIONS

PRESTIGES DU THÉATRE

LE DRAME POPULAIRE

Frédérick Lemaître, ses auteurs et son public

3 mai 1961 - 6 décembre 1961

Du canal Saint-Martin au boulevard du Temple — De l'Odéon à l'Ambigu (1820-1823) — Robert Macaire — L'Auberge des Adrets — Trente ans ou la vie d'un joueur — De la porte Saint-Martin à l'Odéon en passant par l'Ambigu (1827-1830) — Napoléon, Richard Darlington — Robert Macaire ou les Haillons de Nessus — Frédérick et Victor Hugo — Don Cesar de Bazan et Tragaldabas — Les Mélodrames de Paris — Frédérick Lemaître et Kean — Frédérick Lemaître, les dernières années.

Textes de Léon Chancerel et Paul Blanchart

Le Comédien	Jacques Mauclair, François Chaumette.
La Comédienne	Silvia Monfort, Catherine Le Couey.
Sébastien le Secrétaire ..	Léon Chancerel.

Ont participé à ces émissions : MM. Michel Etcheverry, René Farabet.

SHAKESPEARE ET NOUS

(en cours)

Ignorance et mépris — Rappel chronologique — Shakespeare acteur et industriel du théâtre — Les Poèmes : de Vénus et Adonis aux Sonnets — Goddons et French Dogs — L'Anglomanie — La grande colère de M. de Voltaire — Hamlet.

Textes de Léon Chancerel

Le Comédien	Daniel Sorano, Claude Martin
La Comédienne	Silvia Monfort, Loleh Bellon.
Sébastien le Secrétaire ..	Léon Chancerel.

ÉMISSIONS HORS SÉRIE

Jacques Copeau et le drame du Vieux Colombier — Du Chariot de Thespis au moteur à quatre temps — Le thème de la pécheresse repentie : Marion Delorme.

Ont participé à ces émissions : Mmes Yvette Etiévant, Catherine Le Couey, Rose-Marie Moudouès ; MM. René Farabet, Trescan.

Les textes de ces émissions peuvent être consultés à la Bibliothèque de notre Société, 98, boulevard Kellermann, Paris XIII[e], GOB. 46-55 ; de 15 à 18 heures, samedi et dimanche exceptés.

LIVRES ET REVUES

France

Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde. *(Performing arts collections. An international handbook).* Publ. sous la dir. d'André Veinstein, avec le concours de Rosamond Gilder, Georges Freedley, Paul Myers, Préf. de Julien Cain, Réd. : Marie-Françoise Christout et Denis Bablet, Section internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle de la Fédération internationale des associations de bibliothécaires, Paris, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, 27 cm, 763 p.

Depuis 1936, date où parut l'ouvrage de Mme Rosamond Gilder et M. Georges Freedley : *Theatre collections in libraries and museums,* aucun autre répertoire des collections publiques et privées du domaine des arts du spectacle n'avait été publié. Ce guide qui révéla des ressources insoupçonnées, dispersées à travers le monde, avait été rapidement épuisé et jamais remplacé.

C'est en 1955, que M. André Veinstein, président de l'active Section internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle, prit l'initiative d'une nouvelle enquête préparatoire à l'Inventaire que nous avons sous les yeux. Il s'adressa non seulement aux établissements recensés dans le répertoire de Mme R. Gilder et M. G. Freedley, mais aussi à toutes les bibliothèques et aux musées publics ou privés susceptibles de conserver des documents relatifs aux arts du spectacle (théâtre, cinéma, danse, marionnettes, cirque, radiodiffusion, télévision, etc...).

Il a été possible ainsi d'établir plus de 240 notices concernant une trentaine de pays. Celles-ci, ont été rédigées pour la plupart d'après les réponses des établissements au questionnaire qui leur avait été adressé par la Section internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle. Elles ont été soumises aux intéressés, comme d'ailleurs celles établies d'après le guide « *Theatre collections* »... pour les établissements qui n'ont pas répondu à l'enquête. Enfin même lorsqu'un renseignement n'a pu être recueilli sur telle bibliothèque ou tel musée, mention a été faite de l'intitulé de l'établissement et de son adresse.

Le plan de l'ouvrage est le suivant : ordre alphabétique des pays, et à l'intérieur de chaque section, ordre alphabétique des villes. En tête de chaque chapitre, on a placé un index des établissements recensés par pays.

Les notices reprennent généralement les cinq paragraphes du questionnaire préparé pour l'enquête (dont un exemplaire est reproduit en tête du répertoire). C'est-à-dire : 1/ caractéristiques générales de l'établissement; 2/ formalités d'accès et de communications; 3/ aide apportée au lecteur; 4/ création et composition du fonds; 5/ autres activités. Une subtile typographie permet de saisir immédiatement les éléments importants dans la composition du fonds. Les lettres C et E, placées en tête des notices, indiquent si l'établissement dispose de salles de conférence ou d'exposition. Chaque notice en français est suivie de la traduction anglaise exécutée par les soins de l'*Institute for advanced studies in the theatre arts*. Deux index facilitent la consultation : un répertoire-matières (anglais-français) par grandes rubriques et par pays, et un index alphabétique des noms cités (personnalités, collections, quelques établissements, œuvres, etc...).

On a joint en annexe à l'ouvrage, une intéressante étude de M. George Freedley, *Documents éphémères, entretien et conservation* et le *Code de références et de catalogage de l'iconographie théâtrale,* par Mlle Cécile Giteau et M. André Veinstein. Les utilisateurs du répertoire, et en particulier les responsables de collections apprécieront de trouver ces instructions indispensables pour leurs travaux de catalogage et utilisées déjà par plusieurs centres.

On est surpris en consultant cet ouvrage de la somme de renseignements rassemblés, d'un intérêt incomparable. On regrettera seulement certaines lacunes concernant notamment les pays d'Amérique latine, ou d'Asie, mais les auteurs les connaissent et demandent que si certaines recherches n'ont pu être satisfaites à l'aide de cet inventaire, on veuille bien avoir recours à la Section internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle qui s'efforcera de donner une réponse.

On souhaiterait que pour un répertoire de cette ampleur et de cette qualité la correction des épreuves eût été plus rigoureuse : en particulier pour les établissements étrangers, certaines erreurs sont particulièrement fâcheuses (*Staats und Universitats-Bibliothek Hamburg* au lieu de *Staats und Universitätsbibliotek Hamburg, Archivie musicale* au lieu d'*Archivio musicale, literaturwissenschaftlichen Seminar* au lieu de *literaturwissenschaftliches Seminar*). Mais il serait mesquin de chicaner autant de points de détail. Cet ouvrage qui fournit pour la première fois un inventaire très poussé des collections de documents concernant les arts du spectacle, comble une lacune importante de la documentation.

Il sera l'instrument de travail indispensable aux bibliothécaires qui pourront ainsi procurer à leurs lecteurs une information jusque là introuvable ou en partie périmée. Il permettra aux responsables des collections d'envisager des travaux collectifs, des échanges, etc... Les spécialistes de l'histoire du théâtre y trouveront eux aussi, une documentation très précieuse.

M.-L. BOSSUAT.

Madeleine JURGENS et Marie-Antoinette FLEURY.— **Documents du minutier central, concernant l'histoire littéraire (1650-1700),** sous la direction de Jacques Monicat et de Jean Mesnard, Avant-propos d'André Chamson, Préface de Jean Pommier, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, in-8°, XXIII-510 pages.

C'est la Société d'Histoire littéraire de la France qui a entrepris le dépouillement des minutes notariales de Paris, au XVII^e siècle, en vue d'y relever tout ce qui intéresse nos écrivains. On a commencé par la seconde moitié du siècle, qui correspond à la grande époque classique. Un second volume suivra, qui couvrira les années 1600-1650.

Cet immense dépôt du minutier central, qui comprend quelque quatre-vingts millions d'actes, a déjà été l'objet de quelques dépouillements systématiques. On y trouve, outre de précieux documents sur la vie économique et sociale, les prix, les conventions matrimoniales, une grande quantité de minutes qui, sur les personnages notoires — et aussi sur les autres — nous donnent des renseignements très utiles : transactions financières et immobilières, donations, contrats de mariage, inventaires après décès. C'est toute la vie privée des gens qui nous est restituée, le cadre de leur vie, leurs relations et amitiés, la gestion de leur fortune.

Il n'a pas fallu moins de dix années de travail pour établir ce répertoire d'actes et ces analyses brèves, mais précises. Parmi les écrivains du XVII^e siècle, les auteurs dramatiques sont dignement représentés : Molière, Racine, les deux Corneille, Quinault, Cyrano de Bergerac, Scarron, Donneau de Visé, Regnard. Voilà bien du nouveau, surtout sur les auteurs secondaires. Car il convient de préciser qu'un certain nombre de ces actes étaient déjà connus. On peut regretter que la place ait manqué aux auteurs du volume pour signaler les actes déjà publiés ou analysés. Pour Molière, certains sont connus depuis Soulié ; Monval et les moliéristes d'aujourd'hui en ont révélé une autre partie; pour Racine, les actes ont été largement utilisés par M. Raymond Picard dans sa *Carrière de Racine;* c'est là que cet excellent racinien a puisé la plus grande part des documents qui lui ont permis de préciser l'évolution favorable et assez rapide de la situation financière de Racine. Pour Thomas Corneille et Donneau de Visé, le contrat d'association pour la fondation du *Mercure Galant* est connu depuis l'ouvrage de Gustave Reynier. Mais la part de l'inédit reste considérable; je signalerai par exemple le marché de décors pour *Don Juan* passé, le 3 décembre 1664, par la troupe de Molière avec les peintres Jean Simon et Pierre Prat. Il est certain que, lorsque le texte en sera connu et publié, nous en tirerons de très précieux enseignements sur la mise en scène d'une des premières « pièces à machines » de notre théâtre du XVII^e siècle.

Après les auteurs dramatiques, les comédiens, ceux des théâtres parisiens, comme ceux des troupes ambulantes. Dans ce domaine, l'effort est considérable. Des centaines d'actes tous inédits et inconnus, nous apportent sur les théâtres de Paris et sur les comédiens français et italiens, des faits nouveaux, des contrats, des marchés, des associations de comédiens en troupes de campagne, troupes protégées par les grands ou troupes libres. Ayant été associé à ce travail de dépouillement, grâce à la bienveillance de M. Jean Pommier, je l'ai suivi jour à jour. Et, dès avant la publication de ces documents, j'ai pu les utiliser, les

confronter aux documents déjà connus, dans mon *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle*, qui vient de paraître (1). Ils constituent une part importante de ma documentation et m'ont permis de procéder à de nombreuses rectifications et corrections, à préciser la carrière de beaucoup de comédiens, à faire un inventaire général des troupes parisiennes et provinciales, et, pour ces dernières, à établir leur itinéraire.

Tous les spécialistes, amateurs et curieux d'histoire littéraire et d'histoire du théâtre du grand siècle doivent beaucoup aux patients archivistes qui ont mis à la disposition de tous, ces documents précieux, dont la recherche et la lecture ne sont pas à la portée de tous.

GEORGES MONGREDIEN.

Armand JARDILLIER.— **La vie originale de M. de Sourdéac,** Le Neubourg, Imprimerie E. Dumont, 1961, in-8°, 78 p., ill., h. t.

A l'occasion du troisième centenaire de sa représentation, au Théâtre du Marais, de *la Toison d'Or* de Pierre Corneille, créée l'année précédente, dans l'Eure, au Château du Neubourg, un membre de notre Société, M. Armand Jardillier nous a fait la surprise de publier en une intéressante brochure le résultat des recherches qu'à la demande de Louis Jouvet il avait entreprises voici déjà bien des années, sur cet attachant Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdéac, baron du Neubourg à qui Tallemant des Réaux avait réservé une place de choix parmi les « extravagants, visionnaires, fantasques et bizarres » personnages qu'il lui fut donné de connaître. Quel historien du théâtre du XVII^e siècle n'a rêvé sur les gravures de Le Pautre que M. A. Jardillier a reproduites dans sa brochure ! Nous avions formé le dessein — jamais réalisé, faute de loisirs — d'aller constater sur place ce qui restait de la salle coûteusement aménagée et machinée par Sourdéac en son château, pour y représenter la « comédie en musique » et « pièce à machines » de l'auteur d'*Andromède* à l'occasion du mariage de Louis XIV avec la fille du Roi d'Espagne et de la signature de la Paix des Pyrénées.

Après de patientes recherches dans les archives publiques et privées (celles-ci difficilement accessibles) A.J. est parvenu à détruire certaines légendes et remettre en question les rapports du Marquis avec les Comédiens du Marais et leur machiniste Denis Buffequin « ingénieur ordinaire du Roi ». Comme on le sait, associé de Champeron, Sourdéac fut intimement mêlé aux âpres luttes qui précédèrent la mainmise de Lulli sur les spectacles de musique, puis sur l'Opéra. S'il est quelque peu aventuré de considérer Sourdéac comme le « fondateur de l'Opéra en France », on ne peut nier — et c'est ce que A. Jardillier a démontré — qu'il contribua fortement à assurer son établissement tant au Neubourg qu'à Paris. Certains ont accusé l'homme qui dépensa sans compter par amour du théâtre, de la musique et surtout de l'art des machines, d'être « intéressé » « âpre au gain » alors qu'il ne faisait que défendre de légitimes intérêts. On l'a aussi traité de fou. C'est vite dit. Et A. Jardillier conclut fort justement en écrivant après

(1) Paris. Edit. du C.N.R.S., in-8°.

Voltaire qu'il avait « une raison très particulière » et qu'en ce domaine il y a lieu de disserter sur la frontière qu'il conviendra de tracer entre le génie et la folie. »

Si ce travail ne nous apporte, faute de documents, que peu de détails précis sur le côté technique de la réalisation de la *Toison d'Or*, nous y trouvons de fort intéressants documents inédits sur la vie privée du Marquis et ses difficultés financières et domestiques.

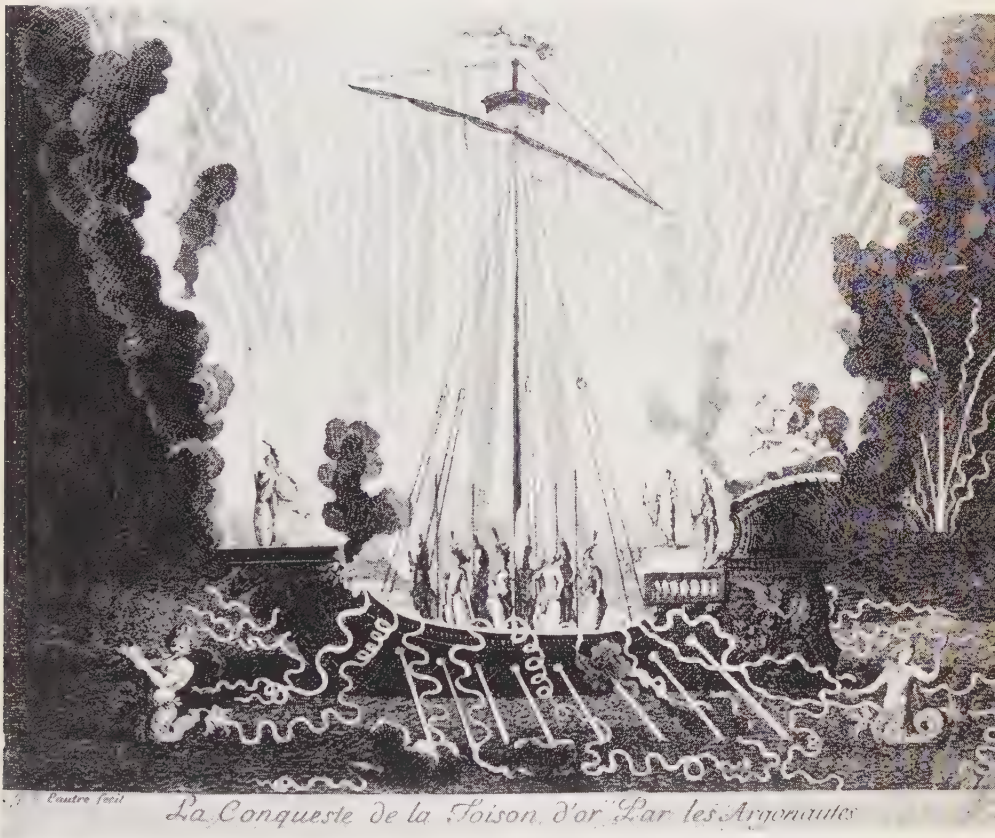
LEON CHANCEREL.

Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, collection "Le Chœur des Muses" Paris 1960.

La grande utilité des rencontres de spécialistes de nombreuses disciplines se réunissant pour discuter autour d'un problème vaste mais bien précisé a été bien établie par la publication dans la collection « Le Chœur des Muses » du premier volume des *Fêtes de la Renaissance*, 1957. Cet ouvrage, qui rassemblait les travaux du colloque international tenu au Centre Culturel de Royaumont en 1955, soulevait de nombreux problèmes posés par l'étude des Fêtes de 1550 à 1630, et ouvrait des perspectives d'enquêtes nouvelles. On discutait l'alliance des arts, leur hiérarchie, l'inventeur de la fête, les rapports du sacré et du profane. Ces considérations esthétiques étaient accompagnées d'importantes études sur l'aspect politique et social des Fêtes. En plus, on examinait surtout les différences entre les spectacles publics et les spectacles privés, entre les réjouissances aristocratiques et celles des bourgeois. Malgré les qualités indiscutables de cet ouvrage on gardait certaines réserves sur la manière de présenter les discussions qui suivaient chaque communication ; apportaient-elles vraiment beaucoup, ces remarques générales prises sur le vif ?

De telles réserves disparaissent entièrement devant le deuxième volume des Fêtes de la Renaissance : *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, 1960, contenant les travaux de la deuxième section du Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (1957). M. Jacquot a remplacé les longueurs du rapport des discussions par une magistrale étude de l'ensemble des travaux, qui, elle-même, apporte beaucoup de nouveau.

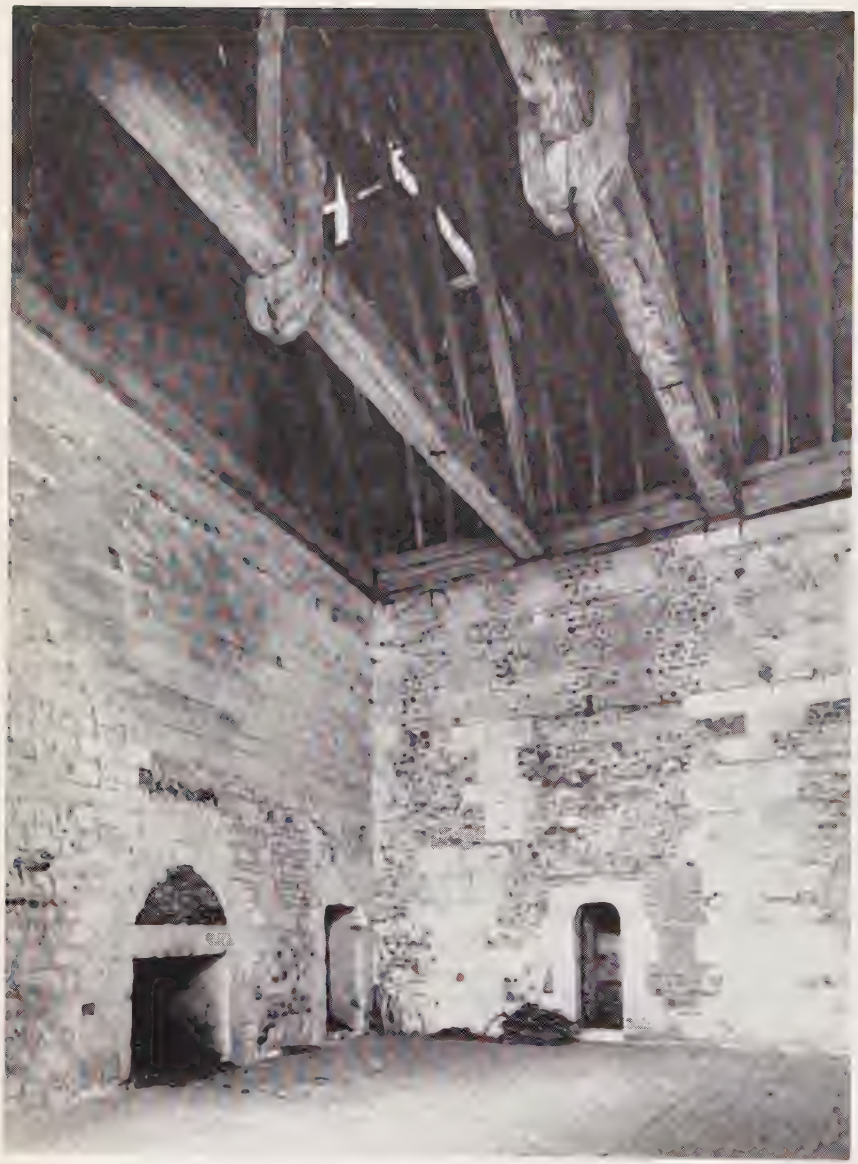
Dans cette période limitée par le règne de Charles Quint, on est frappé tout d'abord par l'étonnante variété et l'étendue de ces fêtes et une série de monographies détaillées fait ressortir leur signification politique et religieuse, leur importance sociale et esthétique. La signification politique des fêtes de Charles Quint est soulignée par la présentation de l'ouvrage, qui met bien en évidence deux thèmes conducteurs : la grandeur du monarque et le thème de la paix universelle. Deux études générales, qui montrent l'interdépendance des idées politiques et philosophiques contemporaines, fournissent une base essentielle pour l'analyse chronologique des fêtes isolées : M. Mesnard nous parle des conseils offerts à Charles par son précepteur Erasme, conseils qui révélaient un intérêt primordial : la tranquillité de l'Europe, (un semblable élément de conseil et d'enseignement ne sera jamais absent des fêtes) ; et Miss Yates en traçant l'idée d'une monarchie universelle, dépasse les limites de l'époque pour aboutir au moment où cette idée se transforme en des notions de



(Cliché obligeamment prêté par A. Jardillier)

Photo Bibliothèque Nationale

PLANCHE



Château du Neubourg
L'ancienne comédie (côté scène)

(Cliché obligeamment prêté par A. Jardillier)

Photo Barraud

monarchie nationale. Ainsi une perspective historique solide s'ouvre devant nous. Et comme prélude à la série des monographies, M. Du Colombier nous décrit les aspirations de Maximilien Ier dans les fêtes imaginaires qu'il se donne à lui-même.

Les préoccupations politiques des organisateurs des fêtes de Charles sont mises en relief dans la première analyse d'une fête, le Camp du Drap d'Or, 1520, étudiée par M. Sydney Anglo. Il définit d'abord le contexte politique et international de la fête pour faire ressortir ensuite l'important élément de propagande que comportent ces réjouissances. Deux ans après, à Londres, la puissance de Charles et son amitié pour Henri VIII forment les thèmes principaux de l'entrée de l'Empereur, comme nous le montre Jean Robertson. La puissance du souverain, sa mission royale et le thème de la paix universelle, sont comme les leit-motive des fêtes qui s'échelonnent du début du règne de Charles jusqu'aux magnificences de Binche (1549), dont les aspects romanesques et chorégraphiques sont le sujet des communications de M. Devoto et de M. Heartz. Ces magnificences offertes à son frère et à son neveu par Marie de Hongrie en 1549 montrent à quel point les rêves chevaleresques de Maximilien sont devenus réalités. L'intérêt politique des fêtes se manifeste non seulement sur le plan national mais il fait partie des préoccupations régionales et municipales. La vie économique d'une ville se reflète dans les réjouissances qu'elle offre à son souverain, ainsi les plaintes de Bruges et ses souhaits de paix, en 1515, montrent le progrès de sa décadence commerciale ; inversement, la prospérité toujours croissante d'Anvers parle clairement à travers le symbolisme des Entrées de 1520 et 1549. Les thèmes des Ommegangs tantôt optimistes, tantôt pessimistes, se modèlent d'année en année d'après les fluctuations politiques.

Politique et religion étaient à cette époque intimement liées ; il n'est pas surprenant dès lors de constater que la religion jouait un grand rôle dans ces fêtes. Les cérémonies du Couronnement à Bologne (1529-30) représentent un effort de réconciliation aussi bien religieuse que politique ; dans les provinces du nord les allégories religieuses ne lâchaient pas leur prise sur les devises et les emblèmes des entrées royales ; bien plus, les débats dramatiques des Chambres de rhétorique, si finement présentés par M. Brachin, devenaient de véritables discussions théologiques.

Sur le plan artistique, les spécialistes du congrès ont découvert des richesses considérables, surtout en peinture. On se demande même, si l'on ne pourrait ajouter à cette abondante documentation une série de dessins du Louvre (Cabinet des dessins, 33629-44) non encore identifiés qui datent du début du XVIe siècle et qui semblent représenter un triomphe de l'empereur. Pour les fêtes italiennes, M. Chastel découvre une remarquable unité de styles expliquée par le fait que les peintres voyageaient de ville en ville, précédant le cortège impérial. Dans le Nord, les traditions locales et médiévales étaient plus tenaces, et on remarque une infiltration graduelle et assez tardive du style italien dans les Pays-Bas sous l'influence de Pieter Coecke. Dans les joyeuses entrées et les ommegangs, le réalisme populaire et un goût prononcé pour la satire fournissent des parallèles intéressants avec l'œuvre de Bruegel.

Une poésie, dont le contenu est dicté par l'occasion, soumis aux besoins de l'événement et dominé par l'esprit de compétition pourrait difficilement atteindre à une haute qualité. Elle répète les mêmes thèmes politiques — sacrifices d'intérêts personnels du

monarque, paix universelle — cependant, M. Saulnier, à propos du voyage de Charles Quint en France attire l'attention sur l'heureuse diversité de genres employés et sur les propos satiriques de Macé. La paucité des renseignements des chroniqueurs de ces fêtes sur la musique en rend l'étude très difficile. L'étude, par exemple, de la musique française jouée aux fêtes du Camp du Drap d'Or (1520) se réduit nécessairement à un catalogue des participants. Davantage de détails sur la musique anglaise composée à la même occasion soulignent l'importance de la musique sacrée ; et une même insistance se manifeste dans les compositions préparées pour l'entrée à Cambrai en 1540, marquées de l'empreinte d'une forte tradition locale.

La synthèse de M. Jacquot qui termine cet ouvrage donne à la devise « Plus oultre » (expliquée au début du livre par M. Bataillon) toute sa signification : Charles est un nouveau Hercule, souverain d'un pays illimité, qui se surpasse lui-même.

Les fêtes de la Renaissance furent un phénomène européen ; et ces travaux font ressortir toute leur complexité, étudiant les nuances des aspects nationaux qui séparent les fêtes du Nord plus proches du Moyen Age de celles de l'Italie qui développent davantage les ressources plastiques, indiquant les traditions plus populaires de l'Espagne, confrontant les entrées anversoises et londoniennes. Nous avons devant nous un tableau très cohérent de toute une époque, de ses idées, de son actualité politique, religieuse, sociale et artistique. (Peut-être une carte aurait-elle facilité ce voyage à travers l'Europe ?). Cet ouvrage fournit aussi un excellent point de départ à de nouvelles recherches ; par exemple, les fêtes de Binche, si riches, ne méritent-elles pas d'autres études ; ne pourrait-on établir des rapports entre le théâtre parlé et le théâtre de la rue où les inscriptions remplacent la parole ? Il serait souhaitable qu'une pareille rencontre s'organise pour étudier les fêtes antérieures de la Cour de Bourgogne tant de fois évoquées au cours de ces travaux.

MARGARET M. McGOWAN.

Léo SCHRADE.— **La représentation d'Edipo tiranno au Teatro olimpico (Vicence 1585),** coll. «Le Chœur des Muses», éd. du C.N.R.S., 1960.

Il est assez rare qu'une étude érudite visant un objectif très limité frappe en réalité si largement, si haut et sans effort visible. Pour une représentation qui fut donnée en une solennité particulière, même si elle fait époque, remuer toute la Renaissance, ce n'est pas rien. Et surtout, que l'on ne voie pas en cette remarque la moindre allusion à un désordre quelconque dans l'investigation, à une présentation diffuse. Au contraire : c'est la somme des précisions, dans tous les domaines, sans surcharge, simplement à bon escient, lorsqu'une information est opportune sur tel ou tel fait, ou personnage, qui finit par vous envelopper dans la réalité, vous l'imposer comme celle d'un fait culturel contemporain.

En soi, l'événement théâtral dont il s'agit — l'ouverture du théâtre olympique de Vicence — touchait à bien des catégories : historique, littéraire, musicale. Sa présentation est complète et méthodique. Une longue introduction se meut avec souplesse et clarté dans l'exposé du problème tel qu'il se présenta, des ambi-

tions intellectuelles qu'il devait satisfaire. Et c'est alors pour nous l'occasion, tour à tour, de revoir l'antiquité avec les yeux d'un humaniste vénitien, d'examiner la métrique grecque avec le sens rythmique d'un poète de « langue vulgaire », les aspects dramaturgiques sous l'angle de la scène de Palladio, et la musique à travers toutes les données précédentes. Si l'on voulait isoler un cas de cette synthèse culturelle, un excellent exemple nous en serait fourni par la famille Giustiniani, par son équilibre bien vénitien entre les responsabilités officielles et le goût de l'art, son érudition hellénique et sa chasse aux manuscrits. La traduction italienne donnée à la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani, qui vient ensuite dans son texte intégral et sous le fac-similé de sa page de titre de 1585, va pleinement bénéficier de tout ce prologue.

Ici, seuls les italianisants peuvent en jouir ; pourtant, son aspect même a une gravité simple, que les pages précédentes nous avaient donnée à prévoir. A la lecture, on remarquera, avec étonnement peut-être, que la langue d'Orsatto Giustiniani se tient dans une discrétion, une mesure excluant toute verbosité ; et cette conception de la traduction, si proche de celle à laquelle nous sommes désormais habitués, n'en a que plus de prix pour un moderne.

La troisième partie du livre, sous son titre ancien elle aussi (toute la présentation typographique est un plaisir des yeux), est constituée par les chœurs de Gabrieli : texte, dont les quelques différences avec celui du poème ont été soigneusement relevées et signalées dans les notes critiques, et musique, en partition de chant à deux, quatre et six voix, systématiquement transcrite en clef de fa 4e l. et de sol. Sa caractéristique dominante, celle d'être une harmonisation note contre note au service du rythme verbal, sans liberté contrapuntique, la rend de lecture mentale aisée, et son analyse, dans l'introduction, n'est pas moins stricte ni judicieuse que l'analyse littéraire.

Signalons en passant, relativement à des citations de prose italienne, deux légères erreurs qui ont échappé à la correction. Et pourquoi l'assertation de Pazzi, que les vers possèdent « mystérieusement un rythme et une symétrie poétique », nous est-elle présentée comme un « argument douteux » (p. 29), alors qu'il est excellemment parlé (p. 34) de « ce rythme qui est la qualité mystérieuse de la poésie » ? Admettons qu'il ne s'agisse pas du même : le mot « symétrie » venait appauvrir le sens du premier. Mais, au fond, nous restons sans nul doute quant au mystère ; et l'auteur aussi, certainement : tout en témoigne au cours de son travail attentif à déceler les forces les moins mesurables.

S. THÉRAULT.

Philippe VAN TIEGHEM.— **Beaumarchais par lui-même,** Paris, Ed. du Seuil, 1961, Coll. Ecrivains de Toujours, N° 51, 189 p., ill.

Dans l'excellente collection « Ecrivains de toujours », dont nul ouvrage n'est indifférent et dont beaucoup sont remarquables, le Beaumarchais de Philippe Van Tieghem se présente comme l'un des meilleurs. Si les commentaires consacrés à Beaumarchais sont fort nombreux, la complexité du personnage, en dépit des

franches apparences sous lesquelles il s'offre, et les énigmes de certains de ses comportements, en dépit de son abondance à s'expliquer, autorisent à le reconsidérer sans cesse depuis l'ouvrage de base que lui consacra, il y a maintenant un peu plus d'un siècle, Louis de Loménie — ouvrage d'ailleurs réédité, revu et complété, et que certains biographes ou commentateurs pressés ou superficiels se contentèrent de démarquer. Philippe Van Tieghem, pour sa part, réussit en onze chapitres un portrait personnel autant que judicieux de son attachant et tumultueux modèle qu'il a raison de caractériser, entre autres formules, par celle-ci : « *Comme Figaro, Beaumarchais est toujours supérieur aux événements* ». Que d'événements, d'ailleurs !... Quelle époque !... Un roman ou un film... L'historien ne peut pas tout dire, mais il n'omet rien d'essentiel ; et sur ce fond tracé de manière à la fois rapide et solide, il dessine le portrait en éclairant plus vivement certains traits soit essentiels soit pittoresques. Et à deux reprises, il cite cette clef venue d'une réplique de Suzanne à Figaro : « *De l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère* ».

Il est bien d'autres motifs que ces deux-là aux impulsions, aux gestes et aux entreprises de Beaumarchais ; et, par exemple, ces deux aspects contrastés également commentés par Ph. Van Tieghem : la « sensibilité » au sens du siècle, dont l'auteur des *Deux Amis* et de la *Mère coupable* faisait si volontiers état sans que l'on puisse s'autoriser à n'y voir qu'une attitude (« *Beaumarchais écrit au théâtre comme il est dans la vie : ému par le malheur d'autrui comme par le sien* ») — et l'esprit, avec le goût du jeu qu'il engendre, ce que Ph. Van Tieghem nomme heureusement du « *sport intellectuel* » (« *Les jeux de l'esprit sont pour Beaumarchais une nécessité vitale* »).

Quelle est la part de ce « jeu » dans ce que l'on a pu considérer plus tard comme la politique de Beaumarchais, précurseur de la Révolution ?... Ph. Van Tieghem apprécie cette part comme fort large ; considérant les relations de Beaumarchais avec la cour et avec certains nobles, et l'accueil même de la noblesse au *Mariage*, il déduit : « *Les traits spirituels de Figaro, c'est le peuple qui les a pris au sérieux, ce ne sont ni les nobles qui lui servaient de plastron ni, surtout, l'auteur lui-même.* » Certes, la Révolution n'a guère réussi à son pseudo-« père »... Mais ce fut, à la fin du siècle, la politique pour le moins autant que l'admiration littéraire qui fit ériger la statue que les Parisiens saluent rue Saint-Antoine, à quelques pas de la Bastille. Les discours officiels prononcés lors de l'inauguration de ce monument ressortissent plus à la littérature électorale (et amuseraient fort Ph. Van Tieghem) qu'à l'histoire des lettres et du théâtre. Doit-on tenir Beaumarchais pour un engagé malgré lui ? Les avis seront fort partagés. Il semble juste de considérer que la vérité n'est ni dans l'un ni dans l'autre des extrêmes. Malgré sa roublardise, Beaumarchais a souvent manqué de flair en ce domaine (ce qui arrive souvent aux hommes de lettres qui s'y aventurent...), et l'ambiguïté de ses positions reste assez évidente.

Même ambiguïté dans ses positions philosophiques. Sur ce plan, M. Van Tieghem a écrit quelques-unes des meilleures pages de son livre, montrant Beaumarchais devant les bizarreries du monde, c'est-à-dire en termes d'aujourd'hui devant l'absurde ; il s'efforce de justifier la formule très imprévue d'un « bergsonisme anticipé » ; et il précise les rapports du père de Figaro avec les « philosophes » de ce siècle des lumières. Ainsi y a-t-il beaucoup de saveur dans la demi-page brodée sur le thème du calculateur et du danseur : « *Figaro a tort de s'indigner... Le ministre qui a fait*

ce choix était peut-être plus perspicace que lui : il s'est avisé, contre l'apparence, que l'esprit de finesse devait ici jouer, et non pas l'esprit de géométrie, et que le danseur, équilibriste symbolique, pouvait faire œuvre plus efficace que le calculateur. »

Par un de ces paradoxes fréquents lorsque Beaumarchais est en cause, il se trouve que l'une de ses œuvres apparemment de peu d'importance (le livret de *Tarare*, opéra en cinq actes avec un prologue) vaut d'être attentivement considérée comme étant l'un des plus explicites documents, et le plus explicite sur la scène, quant à sa philosophie. Ph. Van Tieghem a eu parfaitement raison de s'y arrêter et même d'y revenir : ces pages sont parmi les plus attachantes du livre. Elles témoignent que l'on pourrait appliquer à l'historien-critique ce goût de « sport intellectuel » dont il gratifie le sujet de son élégante dissection. Sport d'analyste en même temps que lucidité de moraliste que d'écrire : « *Beaumarchais n'a pas compris que, même quand on a eu raison, il est des cas où la seule sagesse est le silence et l'obscurité.* » Mais Figaro saurait-il demeurer silencieux ?...

D'autres remarques seraient inspirées par les chapitres suivants plus spécialement consacrés aux conceptions théâtrales de Beaumarchais : un théâtre où le souci d'efficacité prime sur celui de la beauté, et qui pourtant réussit d'autant mieux que Beaumarchais s'y affranchit des théories de l'époque. A une confrontation de l'auteur du *Mariage* avec celui du *Jeu de l'Amour*, qui sont les deux seuls survivants d'un siècle qui consomma tant de théâtre, Ph. Van Tieghem apporte un élément qui vaut réflexion : « *La duplicité, fondement de la conception baroque de la vie de société, est aussi celui de la comédie, depuis Marivaux. Or Figaro, ne se déguise pas ; il est essentiellement l'homme nu.* » Le baroque, le déguisement (l'homme en société ne se montre que déguisé), une « métaphysique du cœur » dont Beaumarchais écrivit « *que plus on veut la définir plus on s'éloigne de l'assentiment rapide et vrai qui nous la fit apercevoir* », voilà quelques-uns des thèmes offerts comme points de départ de méditations par ce livre dont la lecture est fort excitante intellectuellement.

Il ne semble d'ailleurs pas construit de manière rigide mais se présente plutôt comme une symphonie, avec des thèmes, des rappels de ces thèmes et des variations. C'est pourquoi il s'adresse à un public qui déjà connaît la question et prendra d'autant plus de plaisir à ces brillantes variations.

Comme il est de règle en cette collection, la présentation du volume est fort soignée, avec d'abondantes illustrations où l'on retrouve Gravelot, Saint-Quentin, Nattier, Moreau le Jeune, Watteau et Fragonard, créant l'atmosphère d'une époque et d'une société, auprès de photos de mises en scène contemporaines. Malheureusement l'originalité et l'ingéniosité de la mise en pages de cette séduisante et instructive iconographie se fait aux dépens de la pagination qui souvent disparaît, ce qui complique le maniement du volume comme instrument de travail.

Auprès de cet ouvrage scientifique, il n'est pas déplacé de rappeler deux études biographiques qui ne figurent pas dans la bibliographie condensée où il est fait état de publications plus récentes : celle de René Dalsème (en 1928, N° 17 de la collection « Vies des Hommes illustres », chez Gallimard) et celle de Louis Latzarus (en 1930, N° 31 de la collection « Le Roman des grandes Existences », chez Plon). Au temps où sévissaient les vies très « romancées », ce furent des études sérieuses, documentées et véri-

diques, et qui peuvent servir d'introduction à la lecture du travail de riche densité que proposent aujourd'hui les Editions du Seuil.

Une sélection habile de textes de Beaumarchais suit les commentaires de Philippe Van Tieghem, ainsi qu'une chronologie de la carrière compliquée et aventureuse du personnage de classe exceptionnelle. Et bien que le lecteur averti connaisse tout ce qui est rappelé en cette chronologie, il y aurait intérêt à la situer dès le début de l'ouvrage et à la présenter en un corps typographique plus clément pour les yeux de tous ceux qui font profession de lire beaucoup.

PAUL BLANCHART.

André CASTELOT.— **Sarah Bernhardt,** Paris, le Livre Contemporain, 1961, in-12, 250 p., ill., h. t.

Par ses livres, ses chroniques, ses productions de radio et de T.V., ses textes d'évocations pour des spectacles de « son et lumière », M. André Castelot est (sans doute) le plus lu et le plus écouté des historiens d'aujourd'hui et (à coup sûr) le plus populaire des « vulgarisateurs » de l'histoire, ce terme étant ici employé dans son meilleur sens culturel. Pour la première fois — nous semble-t-il — il consacre l'un de ses livres au destin d'une comédienne, celle qui reste la plus tumultueuse et la plus légendaire du passé et dont les aventures tendraient à prouver que stars et starlettes d'aujourd'hui n'ont rien inventé quant aux excentricités, à la publicité et à l'exploitation publique de leurs fantasques amours et même du scandale. La vie de Sarah Bernhardt est retracée en deux cent cinquante pages cursives et alertes qui pourraient se titrer « la folle carrière de Sarah » ou « les extravagances de la reine du théâtre ».

C'est dire que M. A Castelot n'a pas songé à faire une étude d'art dramatique ou de critique, une analyse de la psychologie de l'acteur en marge de Diderot, ni même un portrait en profondeur et en nuances de son héroïne. D'ailleurs, saurait-il être question de nuances quand Sarah est en cause ?... La tempête et l'ouragan ne connaissent et ne tolèrent point les demi-teintes. M. A. Castelot raconte tout simplement l'histoire d'un « monstre sacré » à qui la simplicité était totalement étrangère. Et il la déroule sur un excellent rythme de film. Il y a dans ce film des séquences de haute saveur, comme celle de la première tournée d'Amérique — rencontre de deux extravagances... — ou celle de l'inconscient et lamentable mariage avec le piètre Damala, plus encore raté du théâtre qu'il ne l'avait été de la diplomatie.

Le dessein du livre ayant été ainsi fixé, il se présente sympathiquement par son absence de prétention. Pas de bibliographie, pas d'index, pas même une table avec des titres de chapitres, pas de notes, nulle velléité de recherche de quelque texte inédit. Non un document pour les spécialistes, donc ; mais une histoire pour le « grand » public, se présentant quelque peu comme une anthologie de mots et d'anecdotes. Mais quand on compare l'ouvrage à d'autres qui, sans avoir cet agrément de lecture, masquent des insuffisances ou des erreurs sous un arsenal pseudo-scientifique de références, la sympathie va à la franchise et à la manière alerte de M. André Castelot.

Se référant diverses fois au livre de Louis Verneuil (qui fut, peu de temps, le « petit-gendre » de Sarah), il le présente comme

« le meilleur et le plus complet... ». Il faut pourtant citer, et sur le même plan, ceux de Reynaldo Hahn (plus bref quant à la période évoquée), de Lysiane Bernhardt et de Maurice Rostand. Tous également qualifiés pour parler en puisant dans leur mémoire et dans leurs souvenirs ; mais chacun voyant l'illustre modèle et les faits eux-mêmes à travers une optique et une sensibilité personnelles. Verneuil annonce la vie « merveilleuse » ; Reynaldo Hahn aurait pu parler de vie féerique ; Maurice Rostand de vie poétique, en y trouvant ses propres reflets et ceux de son père ; et Lysiane Bernhardt de vie sensible et profonde, puisque son livre reste un acte de tendresse envers la mémoire de sa grand'mère. C'est peut-être en juxtaposant ces témoignages de couleurs diverses que l'on arriverait à l'analyse du « complexe » Sarah, de la « mixture » Sarah. Ce n'est vraiment qu'à titre de curiosité qu'il faudrait aussi retourner vers ses *Mémoires*, naturellement tendancieux et truqués comme elle l'avoua à sa petite-fille (et qui d'ailleurs ne couvrent pas les dernières époques), et vers le pamphlet de Marie Colombier (*Sarah Barnum*, 1883) qui fait surenchère de scandale.

Le travail le plus complet sur le « monstre » séducteur et ensorcelant reste — et restera sans doute longtemps — celui d'Ernest Pronier, paru à Genève, et composé avec des scrupules d'historien et d'universitaire, après une longue enquête et un minutieux dépouillement de la presse et de la critique. Le livre, dense, sérieux, lucide, apporte une bibliographie et un index fort riches. Il présente, en ses divers chapitres, maints extraits des journaux contemporains, dont M. A. Castelot s'est privé pour ne pas courir le risque de faire éclater le cadre qu'il s'était assigné. Des extraits américains, au temps où « la Bernhardt » était dénoncée par les puritains comme « la courtisane européenne », complétant ceux que cite A. Castelot, auraient pourtant encore ajouté au pittoresque du livre. Ce que l'on mesurera en lisant dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* (1961-3, pages 228 à 233 et pages 238-239) l'analyse, par Mme Bettina Knapp, de la tournée Sarah-Coquelin de 1900-1901 outre Atlantique, alors que Sarah était devenue moins effervescente et moins « barnumesque » qu'en 1880 et qu'elle avait été adoptée par une opinion publique qu'elle ne choquait plus.

Pour moi, Madame Sarah ne reste que le souvenir d'enfance de quelques représentations ; des souvenirs de cette même époque m'inspirent la constestation d'une phrase (page 230) concernant Julia Bartet : « une muse trébuchante sur chaque vers, une muse presque bègue ». Que Sarah ait dit : « Hue, chevalière ! », bien sûr !. Mais cela témoigne de la dent cruelle de Sarah, des rivalités de comédiennes (surtout quand le ruban rouge est en compétition...), du fiel cordialement distillé sous le sourire dans cet univers factice du plateau — et non point d'un démérite de celle qui fut « la divine » tandis que Sarah demeurait « reine de l'attitude et princesse du geste ».

Un mot de Sarah sur le « protestantisme » de Mounet-Sully (page 118) est un excellent trait pour le portrait du tragédien. René Fauchois, qui fut ami de Sarah et de Mounet, et fut de la création de l'*Aiglon* alors qu'il débutait, apporte sur ce point d'autres témoignages fort pittoresques lorsqu'il raconte des souvenirs.

La permanence du théâtre, de ses mœurs, et de la comédie qu'il offre hors même des textes qu'il lui est imparti d'animer, s'affirme dans les démêlés de Sarah avec l'administrateur général Perrin à propos du rayon de lune du *Sphinx* (d'Octave Feuillet),

qui rappellent assez ceux de Hugo avec Mlle Mars à l'occasion des répétitions d'*Hernani*. Il est également prouvé que bien des choses se répètent, et qu'il est difficile de trouver « du nouveau », si l'on se souvient (A. Castelot n'y fait point allusion, mais nous tournons ici autour de Sarah à l'occasion de son livre) qu'en 1905 elle monta *Esther* « comme à Saint-Cyr », avec une distribution uniquement féminine : ce qu'a cru vraisemblablement inventer l'un de nos jeunes metteurs en scène (d'ailleurs intéressant par nombre de ses recherches) en 1961.

Ce qui reste mystérieux, ce que ne peuvent expliquer ni les biographies (un peu ironiques comme celle d'André Castelot ou ferventes comme les pages de Maurice Rostand), ni les commentaires, c'est l'envoûtement que « Mademoiselle Révolte » exerça sur ses contemporains, au point qu'on l'acclama à cinquante-six ans dans l'*Aiglon* et qu'elle imposa une Jeanne d'Arc plus que sexagénaire. Le problème est d'ordre magnétique ; le snobisme s'étant superposé au magnétisme. Le terrible Jules Renard lui-même, d'abord lucide, fut convaincu ; ce qui prouverait peut-être, par surcroît, la vulnérabilité des féroces et la faiblesse des « durs »... Et Castelot a raison de rapporter, après Verneuil, que le polytechnicien Foch, blessé de 1871, avait été, lui aussi, fasciné par la jeune comédienne odéonienne.

Puis-je rappeler qu'à côté d'articles et de feuilletons de Janin, de Sarcey, de Vitu, de Lemaître, de Fouquier et de Larroumet, qui furent princes de la critique en leur temps, il y a des pages de J.-J. Weiss, chroniqueur trop oublié, pleines de saveur ? Il semble, plus que ses contemporains, avoir résisté à la contagion, et il l'exprima bien malicieusement. Moins explosivement que Rodin, jugeant les œuvres de Sarah Bernhardt sculpteur...

Le livre d'André Castelot offre au surplus une attachante partie iconographique : vingt-quatre pages judicieusement choisies et spirituellement légendées. On pourrait, certes, composer tout un album, du document à la caricature, autour de l'inépuisable Sarah ; mais la sélection présentée est fort heureuse.

PAUL BLANCHART.

U.R.S.S.

TCHÉKHOV.— **L'héritage littéraire,** Vol. 68, Ed. de de l'Académie des Sciences, Moscou, 1960, in-4°, index, 974 pages.

L'importance des inédits et des documents, excellemment présentés par une équipe d'historiens de littérature érudits, fait un événement de la publication de chaque nouveau volume de cette collection (29e année). Le dernier en date, consacré à Tchékhov, à l'occasion du centenaire de sa naissance, réunit les textes découverts depuis la publication de la grande édition de ses *Œuvres* en 20 vol. (1944-51). Outre les autographes, lettres, souvenirs, études, notices bibliographiques, etc., on y trouve une curieuse documentation : la reproduction de nombreuses dédicaces sur les livres ou les photos reçus par Tchékhov ou donnés par lui. On prenait jadis ces inscriptions plus au sérieux ; il est donc permis d'en

tirer certaines conclusions quant aux rapports entre les dédicataires. Parmi ceux-là se trouvent beaucoup d'hommes de théâtre.

De façon générale, l'historien du théâtre trouvera dans ce volume quantité de choses intéressantes, à commencer par deux variantes des *Trois Sœurs* que A. Vladimirskaïa présente en reconstituant l'histoire de la composition de cette pièce ; l'auteur continua à en corriger le texte après l'avoir confiée au Théâtre d'Art de Moscou. A. Vladimirskaïa communique aussi le texte des modifications apportées par Tchékhov au IIe acte de *la Cerisaie*, si importantes qu'elles ont exigé un nouvel examen de la censure.

Parmi les lettres adressées à Tchékhov, celles du jeune Meyerhold sont du plus haut intérêt. On en trouvera dans ce cahier la traduction. Quelques pages — présentées par A. Fridenberg — extraites des journaux intimes de V. Téliakovski, directeur des scènes impériales (1901-1917), montrent quel était, en 1889, l'état d'esprit d'un haut fonctionnaire devant le répertoire tchékhovien. Après avoir vu *Oncle Vania* au Théâtre d'Art, Téliakovski notait : « L'impression générale laissée par la pièce est lugubre. On se demande pourquoi on monte de telles pièces et quelle conclusion on peut en tirer. Par des œuvres de ce genre, le théâtre démoralise le public au lieu de l'éduquer, parce qu'à la masse de problèmes brûlants non résolus, il en ajoute d'autres... »

Une note plaisante est apportée par les souvenirs de Marie Zankovetskaïa, célèbre actrice ukrainienne, que Tchékhov admirait au point de lui proposer d'écrire pour elle un rôle en ukrainien. (Pages publiées par N. Guitovitch, article d'A. Borchtchagovski). Bien que vivement sollicitée de passer à la scène russe, Zankovetskaïa, simple et « provinciale » malgré son grand talent, demeura fidèle à sa langue natale. Elle raconte : « Tchékhov m'aimait bien et se plaisait en ma compagnie, sans me faire la cour... A Moscou, il vint me voir un soir que j'étais triste. Il voulut me distraire et m'emmena dans un café-chantant en vogue. Lorque les chanteuses se mirent à ouvrir les bras et à lever les jambes, ma tristesse ne fit que croître et j'éclatai en sanglots. Décontenancé, Anton Pavlovitch cherchait à m'apaiser, mais lui-même pleurait, les larmes coulaient sur ses joues. Nous partîmes. Il me taquina souvent par la suite en racontant comment Zankovetskaïa et Tchékhov avaient voulu se divertir dans un café-chantant et ce qui s'ensuivit ».

Plusieurs articles intéressants sont consacrés à Tchékhov à l'étranger — en Tchécoslovaquie, aux Etats-Unis, en Angleterre. Signalons en particulier la substantielle étude de Sophie Laffitte : *Tchékhov en France*, où une large place est faite à l'interprétation de son théâtre sur les scènes françaises. L'étude est complétée par une liste des plus remarquables spectacles tchékhoviens en France de 1921 à 1958.

NINA GOURFINKEL.

Alexandre GOLOVINE.— **Rencontres et impressions,** Lettres, Souvenirs sur Golovine, Lén.-Moscou, Ed. d'Etat "Art", 1960, in-4°, 389 pages.

Alexandre Golovine (1863-1930) a joué un rôle de premier plan dans la rénovation du décor théâtral russe. Ayant commencé son apprentissage dans les années 1880, sous le signe de la peinture réaliste « civique » des *Pérédvijniki* (« Artistes Ambulants »), au

cours de ses séjours à Paris, — « cette deuxième Rome des jeunes peintres », dit-il, — il découvrit qu'il n'était pas sur la bonne voie. En 1898, il commença à travailler pour le théâtre. Attiré par Diaghilev et Alexandre Benois, Golovine adhéra à la nouvelle société : *Le Monde de l'Art* (*Mir Iskousstva*) qui s'inspirait largement des tendances occidentales, opposant aux positions idéologiques des « Ambulants » la prédominance des formes, des couleurs et de la lumière. Il travailla pour les scènes impériales, fut beaucoup dans les costumes et le maquillage de Chaliapine, fit des décors pour les Ballets Diaghilev, mais surtout, il fut un admirable collaborateur pour Meyerhold, pendant sa période « esthétisante » aux théâtres impériaux Alexandrine (drame) et Marie (opéra). Depuis le fameux *Dom Juan*, de Molière (1910), jusqu'au non moins fameux *Bal masqué*, de Lermontov (1917), les deux hommes créèrent, dans un accord parfait, des images scéniques éblouissantes de splendeur et de richesse d'invention. En 1926, Golovine fit les esquisses pour *Orphée*, de Dukas, à la demande d'Ida Rubinstein, et à la fin des années 1920, à Moscou, pour *le Mariage de Figaro* et pour *Othello*, dans la mise en scène de Stanislavski. C'est dire que pendant trente ans, il prit une part active aux événements scéniques les plus marquants et que ses propres souvenirs et les souvenirs sur lui d'hommes de théâtre et d'artistes, sont du plus haut intérêt.

Le livre est remarquablement conçu et présenté par A. Movchenson, auteur des notes et commentaires, avec une introduction de F. Syrkina (à qui l'on doit par ailleurs un excellent ouvrage : *Le décor théâtral russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, 1956).Outre de nombreuses illustrations en couleur ou en noir (on regrettera seulement la pâleur des reproductions photographiques), le livre comporte une bibliographie, un index et une liste détaillée des toiles et des décors de Golovine, munie d'indications précises et détaillées, importantes pour l'histoire du théâtre.

NINA GOURFINKEL.

G. BOIADJIEV.— **La Poésie du Théâtre,** Articles, Ed. d'Etat "Art", Moscou, 1960, in-8°, 464 pages.

M. Boïadjiev a réuni dans ce recueil quelques-unes de ses critiques théâtrales depuis 1938. Parmi ces comptes-rendus, deux nous intéressent particulièrement, sur les tournées en U.R.S.S. de la Comédie Française, en 1955, et du T.N.P., en 1956. L'auteur résume ses impressions dès sa préface, très importante pour déterminer sa position théorique : « Nous avons vu le jeu de Maria Casarès, frémissant d'émotion romantique, nous avons admiré l'art profondément intellectuel de Jean Vilar, rigoureux, raffiné et précis. Avec un étonnement joyeux, nous avons salué la maîtrise des coryphées de la Comédie Française — Jean Yonnel, Béatrice Bretty et Louis Seigner, frappés par leur fraîcheur et leur énergie, dans la meilleure tradition du théâtre classique français. »

La comparaison des artistes russes avec les Français (ainsi qu'avec les Anglais et ceux du *Berliner Ensemble*), sans tourner à l'avantage des Russes, montre, selon M. Boïadjiev, la nature particulière de l'art de ces derniers : alors que, chez les occidentaux, l'élément intellectuel coexiste avec l'élément émotionnel sans se confondre, de sorte que, dans leur jeu, ils alternent l'un et l'autre, l'acteur russe, par son humanité, parvient à la fusion de la psychologie, de la passion et de l'idée.

Cette conception, M. Boïadjiev l'expose dans ses études introductives : *La Poésie du Théâtre* et *La Théâtralité et la vérité*, où il s'élève du particulier au général : en comparant le style de l'acteur russe et celui de l'acteur occidental, il découvre au premier des résonances poétiques : en Occident, l'intellectualisme l'emporte ; chez le Russe, au contraire, c'est le sentiment qui domine, un sentiment fortement teinté de civisme et de collectivisme. M. Boïadjiev en déduit que la poésie russe ne s'oppose pas au réel, mais est alimentée par lui. Ce tempérament particulier serait aux origines du théâtre russe moderne, né de la réaction contre la manière occidentale. Cette conception détermine la notion de « théâtralité » telle que la définit l'auteur en la dégageant de ses incidences multiples et contradictoires pour la ramener à la « vérité scénique » inspirée de la réalité.

NINA GOURFINKEL.

Bibliographie

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques publiques et privées.
b) Archives.
c) Musées et Collections.
d) Expositions.
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.)

VI. BIOGRAPHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre scolaire et universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) Genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABRÉVIATIONS [1]

* A. — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
* A.P. — Arbeitsgemeinchaft für das Puppenspiel.
* A.S. — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* B. — Bref [Paris].
* B.C. — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
* B.H. — Bulletin Hispanique. [Paris].
* B.H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* B.V. — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* C. — Combat [Paris].
* C.D.O. — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* C.E.R.T. — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* C.P.C. — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* C.R. — Cahiers Raciniens [Paris].
* C.R.B. — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault [Paris].
* C.U. — Cirque dans l'Univers [Paris].
* D. — Drama [Londres].
* Dr. — Drammaturgia [Milan].
* E. — Les Etudes [Paris].
* E.C. — Etudes Classiques [Namur].
* E.E. — Estudios Escenicos [Barcelone].
* E.G. — Les Etudes Germaniques [Lyon]
* E.S. — Etudes Soviétiques [Paris].
* Esc. — Escena [Lima].
* E.T.J. — Educational Theatre Journal [San Jose, U.S.A.].
* Eu. — Europe [Paris].
* F.L. — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.].
G.R. — Germanic Review.
Hbl. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* H.M. — Hommes et Mondes [Paris].
*H.P. — Het Poppenspel [Malines, Belgique].
H.R. — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* H.T. — Het Toneel [Amsterdam].
* I.D. — Il Dramma [Turin].
* I.D.A. — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* I.T. — L'Illustre Théâtre [Paris].
K.K.K. — Kroniek van Kunst en Kultuur [Amsterdam].
* L.F. — Lettres Françaises [Paris].
* L.N.L. — Langues Néo-Latines [Paris].
* M.F. — Mercure de France [Paris].
* M.K. — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Modern Language Quaterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* N.L. — Nouvelles Littéraires [Paris].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98, bd Kellermann, de 14 à 18 heures (samedi et dimanche exceptés).

N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].

* OSU T.C.B. — The OSU Theatre Collection Bulletin [Ohio State University].
* Palsc. — Palcoscenico [Milan].
* Pa.T. — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* Per P. — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* P.M. — Premières Mondiales [Paris].
* P.J. — The Puppetry Journal [Ashville, Ohio].
* P.T. — Paris-Théâtre.
* R. — Ridotto [Venise].
* R.F. — La Revue Française [Paris].
* R.H.L. — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* R.L. — Revista de Literatura [Madrid].
* R.L.C. — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* R.P. — Revue de Paris.
* R.P.F. — Revue de la Pensée Française [Paris].
* R.T. — Revue Théâtrale [Paris].
* R. Th. — Recherches théâtrales.
* R.T.A. — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo].
* R.T.I. — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* S. — Sipario [Milan]
* Sc.I. — Scena Illustrata [Florence].
* S.C.I.A. — Studii si Cercetari de Istoria Artei [Bucarest].
* S.E. — Szinhatorteneti Ertesito [Budapest].

Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [New-York].

Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

* T. — Teatr [Varsovie].
* Te. — Teatrul [Bucarest].
* Th. B. — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* T.D.R. — The Tulane Drama Review.
* T.H. — Théâtre en Hongrie [Budapest].
* T.M. — Théâtre dans le monde [Bruxelles].
* T.N. — Theatre Notebook [Londres].

Th. P. — Théâtre en Pologne [Varsovie].

* T.P. — Théâtre Populaire [Paris].
* Tp. — Teatp [Moscou].
* T.T. — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* T.R.V. — Théâtre-Rendez-vous [Paris].
* T.U.B. — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* T.Z. — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — Vasabladet [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yalte French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice bibliographique a été établie par Rose-Marie MOUDOUÈS, *avec la collaboration de* Nina GOURFINKEL (*France*), Bartholomé OLSINA (*Espagne*), Geza STAUD (*Hongrie*) *et les membres de la section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle :* M. GALMES (*Espagne*) *et* Irena SCHILLER (*Pologne*).

I
BIBLIOGRAPHIES ET REPERTOIRES

1517. *Annuaire du spectacle 1961.* Paris, Raoult, 1.600 p., 700 photos.

Répertoire complet des créations théâtrales et des festivals 1960 avec les caractéristiques des pièces et les distributions.

1518. *Dictionnaire universel des lettres.* Laffont-Bompiani, S.E.D.E., 1961, 1112 p., 144 pl. h.t. (900 ill.).

1519. *Enciclopedia dello spettacolo,* T. VIII : PERI-SIO. Roma, Le Maschere, 1961, in-4°, 2028 col.

1520. *Cartelera teatral madrileña. I : años 1830-1839,* por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofia y letras de Madrid. Madrid, C.S.I.C., 1961, 93 p., 22 cm., 65 ptas.

1521. KATSIMBALIS (G.). — *Bibliographie grecque de Frédéric Mistral.* Athènes, s.i. Ed., 1958, in-8°, 16 p.

1522. *Bibliographie de N. Kazantzakis* (1906-1948) Athènes, s.i. Ed., 1958, in-8°, 64 p.

1523. NORTON (E.T.), SHEDD (R.G.). — *Modern drama : a selective bibliography of works published in English in 1959.* Modern Drama, III, N° 2.

1524. PYRITZ (H.). — *Gœthe. Bibliographie.* Heidelberg, Carl WINTER Universitätsverlag, 1960, p. 241 à 320.

II
CATALOGUES

1525. *Catalogue of theatrical portraits in London public collections* edited with an introduction by J.F. KERSLAKE. London, The Society for Theatre Research, 1961, 64 p.

1526. Jean COCTEAU. Exposition, Nancy, 1960, Musée des Beaux-Arts. Nancy, Le Musée, 1960, in-fol., 11 ff. multigraphié.

1527. *Souvenirs de Schiller, Gœthe et Valmy.* Exposition, Châlons-sur-Marne, 1960. Texte de René GANDILHON, trad. en allemand par René DUFRAISSE. Archives de la Marne, 1960, in-8°, 23 cm., 8 p. pl.

1528. CHEVALLEY (Sylvie). — *Le Musée.* in *La Comédie Française* voir N° 1602.

III
GENERALITES

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

1529. *Les entretiens d'Helsinki ou Les tendances du théâtre d'avant-garde dans le monde.* Entretiens de l'I.I.T., présentés par P.-L. MIGNON. Paris, Michel Brient édit., 1961, 66 p., ill. h.t.

Contient un long texte d'E. IONESCO et les interventions des différents délégués nationaux.

1530. *Extraits du manifeste du groupe de Théâtre Réaliste fondé à Madrid en 1960 par Alfonso Sastre et J.M. Quinto.* T.P., N° 42, 1961.

1531. *Precizione sul concetto di « Avanguardia teatrale ».* Ora Zero, II, N° 9.

1532. *Le legs de Stanislavski et la pratique du Théâtre Soviétique.* (Recueil d'articles édité par la Société Théâtrale Panrusse) Moscou, Ed. d'Etat « Art », 1953 [en russe].

1533. BARTHES (Roland). — *Quale avanguardia.* Quaderni del T.P.I., N° 3, 1960.

1534. BARRAULT (J.-L.). — *Le phénomène théâtral.* C.R.B., N° 20 bis, 1961.

1535. BIRMAN (S.). — *L'idée et la profession.* Tp., 1960, N° 9 [en russe].

1536. BOIADJIEV (G.). — *La poésie du théâtre* (articles). Moscou, Ed. d'Etat « Art », 1960 [en russe].

1537. DURRENMATT (F.). — *Le théâtre est d'abord un jeu.* Eu., N° 381, 1961.

1538. FRIEDRICH (G.). — *Aktuelle Antike ?* T.Z., 1960, N° 1.

1539. GUERRERO ZAMORA (Juan). — *Historia del Teatro Contemporáneo.* Barcelona, Juan Flors, 1961, 2 vol., 26 cm.

1540. HELLENZ (F.). — *Grandeza e humanismo.* Vértice, n° 206-207.

1541. IONESCO (Eugène). — *Die Nashörner - Erzählungen, Erinnerungen. Gendanken über das Theater.* Uebertr. von Ch. Schwerin, H.R. Hilty, M. und P. Pörtner, R. Traschsler. Zürich, Verl. Die Arche, 1960, in-8°, 108 p.

1542. KARAGANOVA (A.). — *Exigence du théâtre.* Tp., 1960, n° 10 [en russe].

1543. MARTINEZ OLMEDILLA (Augusto). — *Arriba el telón.* Madrid, Aguilar, 1961, 304 p. illustr., 8 h.t., 30, 5 cm.
Panorama d'un siècle.

1544. REBE (Martial). — *Nécessité du rite.* Courrier de la Comédie de Provence, nov. 1961.

1545. SARTRE (J.-P.). — *Beyond Bourgeois Theatre.* T.D.R., vol. V [1961], n° 3.

1546. VENETIS (V.). — *Le théâtre des idées.* Flambeau (Istambul) 1958, fasc. 45 [en grec].

b) **Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.**

1547. *Théâtres populaires en U.R.S.S.* Tp., 1960, n° 5.

1548. *La tentative de « collectif » de Saint-Denis* (Seine). T.P., n° 42, 1961.

1549. *La culture théâtrale pour la campagne !* Tp., 1959, n° 12 [en russe].

1550. *Un problème majeur : les loisirs.* C.D.O., n° 41, 1961.
Travaux du 2e Congrès Européen des Loisirs : Strasbourg 25-29 mars 1961. — Commission Théâtre : L'Organisation du public.

1551. ADJOUBEI (A.). — *Le jeune spectateur.* Tp., 1959, n° 7 [en russe].

1552. BARRAT (P.). — *Un théâtre utile.* C.D.O., n° 42, 1961.

1553. BEAUFORT (J.). — *Un pubblico eclettico.* S., n° 176, 1960.
Le public off Broadway.

1554. BROWN (I.). — *Theatre, press and public.* D., Winter 1960.

1555. DOMOTOR (Tekla). — *A szinjátszás funkciója falun.* (La fonction du théâtre dans les villages). Budapest, 1960, 82 p.

1556. GOLOVACHENKO (G.). — *L'épopée héroïque de la guerre civile dans la dramaturgie soviétique.* Léningrad, L'Ecrivain soviétique, 1957, 360 p., ill. [en russe].

1557. GRIMME (Karl Maria). — *Le public et la critique à Vienne.* T.M., vol. X, n° 2.

1558. HOLMES (M.). — *Shakespeare's public.* London, Murray, 1960, 251 p.

1559. KINDERMANN (H.). — *Programma e pubblico.* Il Baretti [Napoli], 1960, n° 4.

1556. KRIVITSKI (K). — *La dramaturgie et l'actualité.* Tp., 1961, n° 1 [en russe].

1561. MILANI (Mario). — *C'è ancora tempo per rinsavire.* Controcorrente, 1961, n° 1.

1562. MORTEO (P. R.). — *Il teatro popolare in Francia.* Bologna, Cappelli, 1960, in-16°, 154 p.

1563. MONZENIDIS (T.). — *Théâtre et histoire.* Notre Théâtre [Athènes] 1958, fasc. 15 [en grec].

1564. NATTIEZ (Jean). — *Le théâtre en Picardie 1800-1860. Le public.* Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie, 3e trim. 1960.

1565. STODDARD (G.). — *Scène libre, dans une société libre.* Notre Théâtre [Athènes] 1958, fasc. 15.

1566. WILCKE (J.). — *Le public.* [All. Féd.] T.M., vol IX, n° 3.

IV
THEATRE ET TROUPES

a) Histoire

1567. *Tableau des Festivals dans le monde pour 1961.* P.M., XIII, n° 18, 1961.

ALLEMAGNE

1568. *Le théâtre à l'étranger.* 1 : *le théâtre des démocraties populaires, Allemagne (Brecht) Chine, Tchécoslovaquie, Hongrie, Pologne, Bulgarie.* Moscou, « Art », 1958 [en russe].

1569. BURGHARDT (M.). — *Die nationale Verantwortung unseres Theaters.* T.Z., 1961, n° 1.

1570. ERPENBECK (F.). — *Unser Theater in Siebenjahrplan.* Ibid. 1960, n° 1.

1571. HAENSEL (Peter). — *Le rôle des éditeurs en Allemagne.* T.M., vol. IX, n° 3.

1572. HEIDICKE (M.). — *Die « Gruppe junger Schauspieler ».* T.Z., 1961, n° 3.
Le théâtre allemand des années 1920.

1573. SKOPNICK (G.). — *« Der Dramaturg » une institution proprement allemande.* T.M., vol. IX, n° 3.

AMERIQUE LATINE

1574. *Los primeiros diez años de Nuevo Teatro.* Buenos Aires, 1960, Plaquette illustrée sur le Nuevo Teatro.

1575. BUENAVENTURA (E.). — *Panorama du Théâtre latino-américain.* T.M., vol. IX, n° 3.

AUTRICHE

1576. DRIMMEL (H.). — *Un théâtre pas comme les autres. Le Burgtheater.* T.M., vol. X, n° 2.

1577. FONTANA (G. M.). — *Le répertoire des théâtres à Vienne.* Ibid.

1578. HADAMCZIK (Dieter). — *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters.* Berlin, 1961, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1960, 224 p., ill.

1579. RISMONDO (P.). — *Les festivals en Autriche.* T.M., vol. X, n° 2.

1580. ROMMEL (Otto). — *Le théâtre populaire viennois.* Ibid.

1581. SCHMIDT (Leopold). — *Spectacles populaires dans les Alpes autrichiennes.* Ibid.

BELGIQUE

1582. GODEFROY (Pierre). — *Première étape du théâtre national Wallon.* L.F., n° 873, 1961.

BULGARIE

1583. ROHMER (R.). — *Bulgarische Impressionen.* T.Z., 1960, n° 1.
Voir aussi n° 1568.

CHINE

Voir n° 1568.

ETATS-UNIS

1584. ASHTON (Lee). — *Una trentina di teatri.* S., n° 176, 1960, ill.
Notices sur les théâtres off Broadway 1960.

1585. BERMEL (A.). — *Il Phœnix, un teatro a mezza strada.* Ibid.

1586. BOHLE (B.). — *Off Broadway quarant'anni fa.* Ibid.

1587. COLOMBO (Furio). — *Uno spazio nuovo.* Ibid.

1588. F. C. — *Ma l'off off Broadway sarà forse il teatro di domani.* Ibid.

1589. HATCH (R.). — *Il Circle in the square.* Ibid.
Th. off Broadway.

1590. MANN (Th.). — *L'entusiasmo non basta.* Ibid.
Sur le Circle in the square.

1591. VALENCY (M.). — *La frontiera del teatro commerciale.* Ibid.

FRANCE

1592. *Avignon il y a quinze ans. Notes et documents.* B. N° 48, 1961.

1593. MORVAN-LEBESQUE. — *Le T.N.P.* Notre Théâtre [Athènes], 1958, fasc. 19.

1594. VILAR (Jean). — *Lettre aux spectateurs du T.N.P.* B., n° 49, oct. 1961.
Bilan de la saison 60-61, projets 61-62.

1595. BAELDE (G.). — *En quoi les festivals ont-ils enrichi le théâtre ?* L.F., n° 892, 1961.

1596. — *Où en sont les Centres Dramatiques.* Ibid., n° 891, 1961.

1597. *Bilan et projets* (Comédie de l'Ouest). C.D.O., n° 41, 1961.

1598. BARRAT (P.), LE BOULAIN (M.). — *Entretien avec Jo Tréhard.* Ibid., n° 42, 1961.
Sur la Compagnie du Théâtre de Caen.

1599. GIGNOUX (Hubert). — *Une heureuse saison.* [La saison 1960-61 à la Comédie de l'Est]. A.S., n° 248, 1961.

1600. VERDOT (Guy). — *Heurs et malheurs des pionniers du Théâtre dans le Nord de la France.* F.L., n° 785, 1961.
André REYBAZ et le Centre Dramatique du Nord.

1601. ABIRACHED (R.). — *Le Théâtre des Nations.* E., 1960, n° 10.

1602. CHEVALLEY (Sylvie). — *La Comédie-Française.* Plaq. 46 p., ill., 1961.

1603. *Le Répertoire.* In la Comédie-Française, voir n° 1602.
Répertoire de Molière, Corneille, Racine, Marivaux, Regnard, Beaumarchais, Musset. Auteurs ayant paru plus de 1.000 fois à l'affiche de 1680 à 1960. Pièces créées depuis le 1er sept. 1939 et ayant obtenu plus de 100 représentations au 31 juillet 1960.

1604. *Théâtres occupés par les Comédiens Français.* Ibid.

1605. *Historique du monument actuel.* Ibid., id.

1606. *La Société des Comédiens Français.* Ibid., id.

1607. *Les services artistiques et techniques.* Ibid., id.

1608. GALTIER-BOISSIERE (J.). — *Les débuts de l'Atelier de Dullin.* In. *Mémoires d'un Parisien. T. II* (1919-1938). Paris, La Table Ronde, 1961.

1609. KELLER (Hans K. El.). — *Das Pariser Modell des Bayerischen Nationaltheaters.* München, Verlag der Grotius-Stiftung, 1960, 32 p. ill.
L'Odéon modèle du Th. National de Bavière à Munich.

1610. KANTERS (Robert). — *Bilan de la saison dramatique 1960-61. Succès du Théâtre de répertoire.* T.R.V., n° 22-23, 1961.

GRANDE-BRETAGNE

1611. KEMP (R.). — *Theatre in Scotland.* D., Winter 1960.

GRECE

1612. AKOGLON (X.). — *Le théâtre pontien.* Foyer du Pont [Thessalonique]. 1958, fasc. 98-99, 106-108 [en grec].

1613. CRITAS (Theodore). — *Théâtre 1959* [Grèce]. Athènes, 1959, in-4°, 284 p., ill. [en grec].

1614. JONES (R. E.). — *La marche du théâtre.* Théâtre grec, 1958, fasc. 18 [en grec].

1615. K. (Th.). — *Théâtre et province.* Ibid., fasc. 16 [en grec].

HONGRIE

Voir n° 1568.

ITALIE

1616. DAMERINI (Gino). — *Cronache del Teatro Vendramin. Il seicento.* I.D., n° 291, 1960, ill.

PAYS SCANDINAVES

1617. *Le théâtre suédois.* T.R.V., n° 25, 1961.

1618. *Les théâtres municipaux suédois.* Théâtre Suédois, avril 1961.
Helsingborg, Göteborg, Malmö, Ostergötland, Upsal-Gävle, Böras.

1619. GLASS (D.). — *Sweden's outdoor theaters.* The American Scandinavian Review, XLVIII, n° 2.

1620. WADIN-QVARNSTROM (B.). — *The travelling state theater of Sweden.* Ibid., n° 1.

POLOGNE

1621. *Chronique des premières théâtrales 1-IX-60/30-IX-60.* Th. P., 1960, n° 10. *Chronique des premières théâtrales 1-X-60/30-X-60.* Ibid., n° 11. Voir aussi n° 1.568.

ROUMANIE

1622. POPESCU (Ana-Maria). — *In ceputurile Teatrului cult în tara romîncasca.* S.C.I.A. 1960, n° 2 (résumé en russe et en français).
Les débuts du théâtre professionnel en Valachie.

SUISSE

1623. *Zweihundert Jahre scheizerisches Festspiel.* Originalentwürfe und Bühnenmodelle, Gouachen, Druckgraphik und Photos, Alben und Bücher. Solothurn, 1960, in-8°, 34 p., ill.

TCHECOSLOVAQUIE

Voir n° 1568.

U.R.S.S.

1624. *Le théâtre soviétique.* Plaquette illustrée publiée à l'occasion de l'Exposition soviétique, Paris, 1961.

1625. *Le théâtre ukrainien.* Tp., 1961, n° 2 [en russe].

1626. *Théâtre d'Etat Lessia Ukraïnka - Théâtre Dramatique Russe de Kiev.* Kiev, Ed. d'Etat Ukrainiennes, 1960, plaq. illustrée.

1627. *Décade d'art et de littérature géorgiens à Moscou. Documents mars* 1958. Tbilissi, Ed. de l'Union des Ecrivains Géorgiens, 1959 [en russe].

1628. *Le théâtre dramatique ukrainien Chevtchenko.* Kiev, Edit, d'Etat, 1960. Plaq. ill. [en russe].

1629. *La saison à Léningrad.* Tp., 1960, n° 10 [en russe].

1630. ANASTASSIEV (A.). — *Une nouvelle étape du théâtre soviétique,* in Théâtre, Annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux-Arts, Moscou, 1959 [en russe].

1631. DJANELIDZE (D.). — *Le théâtre géorgien de ses origines à la seconde moitié du* XIX^e *siècle.* Tbilissi, Ed. de l'Union des Ecrivains « L'Aube de l'Orient », 1959, 376 p. et h.t. [en russe].

1632. MELIKSETIAN (Sarkis). — *Le théâtre arménien.* Eu., n° 382-383, 1961.

1633. SMIRNOV (P.). — *Souvenirs sur le théâtre. Histoire du théâtre de Petrozavodsk.* Petrozavodsk, Ed. d'Etat de Carélie, 1960, 72 p. ill. [en russe].

1634. ZOGRAF (N.). — *Le théâtre Maly dans la seconde moitié du* XIX^e *siècle,* Moscou, Ed. de l'Ac. des Sciences sociales, 1960, 648 p. ill.

b) Architecture, aménagements, équipement.

1635. *Concours pour un théâtre mobile* [Pologne]. Th. P., 1961, n° 4-5 ill.

1636. *Une nouvelle grande scène à Stockholm.* Théâtre Suédois, avril 1961.
Le Théâtre Municipal inauguré en octobre 1960.

1637. *Le nouveau théâtre du Festival* [Salzbourg], T.M., vol. X, n° 2.

1638. BLIGH (N. M.). — *Mirror Curtains,* T.N., vol. XV, n° 3.

1639. BONNEFOY (Claude). — *Un théâtre de* 4.000 *places se propose de creer le style théâtral de demain.* A., n° 829, 1961.

1640. CHEVALLEY (Sylvie). — *La salle,* in *La Comédie-Française,* voir n° 1602.

1641. CHEVALLEY (Sylvie). — *La scène.* Ibid., id.

1642. COLE (Wendell). — *The 19th century stage at Piper's opera house.* T.N., vol. XV, n° 3.

1643. D. B. — *Le lieu théâtral dans le monde.* T.R.V., n° 22-23, 1961.

1644. DAMERINI (G.). — *Fine del' 700 nel ricostruito teatro Vendramin* [Venezia]. I.D., n° 294, 1961.

1645. GARRAN (Gabriel). — *Une expérience technique passionnante : le festival d'Aubervilliers* T.R.V., n° 22-23, 1961.

1646. JOUVET (Louis). — *Architecture dramatique.* L.F., n° 889, 1961.

1647. MARSHALL (N.). — *Theatre design.* D., Winter 1960.

Architecture des théâtres modernes.

1648. WUTHE (K. H.). — *Le nouvel opéra de Berlin.* T.R.V., n° 24, 1961, ill. plan et vue de la salle (ext. et int.).

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

1649. *Le théâtre.* Documents pour une histoire des conditions matérielles de la représentation (de l'Antiquité au XIX^e siècle). Textes et documents 1961, n° 7. Coll. dirigée par les Cahiers Pédagogiques.

1650. *Jo Millziner et le décor de théâtre aux Etats-Unis,* enquête de Denis Bablet. T.R.V., n° 25, 1961.

1651. *Notes pour la mise en scène du « Mariage de Figaro ».* C.D.O., n° 42, 1961.

1652. *Notes pour les décors du « Mariage de Figaro ».* Ibid.

1653. *Regisseure zu aktuellen Problemen.* T.Z., 1960, n° 4.

1654. *Répétition du « Château »* [Kafka] transcription d'un enregistrement sur magnétophone. C.R.B., n° 20 bis, 1961.

1655. BENMUSSA (Simone). — *Notes de répétitions pour « Le Procès ».* [Kafta]. Ibid.

1656. BERCKENHAGEN (E.). — *Die Bühnenbildentwürfe der Kunstbibliothek zu Berlin* et *Katalog der Bühnenbildentwürfe in der Kunstbibliothek zu Berlin.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte N° 17, 1960.

1657. BOGUSLAWSKI (Wladyslaw). — *Teatr Meiningenski i reforma sceny.* (Le Théâtre de Meiningen et la réforme de la scène.) Dialog., 1961, n° 1, pp. 33-115.

Essai de l'éminent critique polonais où se trouvent formulés les principes fondamentaux de la mise en scène moderne.

1658. CHIARI (Mario). — *Bozzetti di scena* [« Un Marziano à Roma » de E. Flaiono au T.P.I.]. Quaderni del T.P.I. n° 3.

1659. CHRZASZCZ-PRZYBYLSKA (Kalina). — *Przypomnienie Wladyslawa Boguslawskiego.* (Nous vous rappellons Wladyslaw Boguslawski) Dialog, 1961, n° 1, pp. 83-92.

L'auteur rappelle les principes formulés par le critique Boguslawski sur la mise en scène moderne.

1660. CLURMAN (H.). — *Notes for a production of « Heartbreak House ».* T.D.R., vol. V, n° 3.

1661. CSATO (E.). — *Le théâtre du metteur en scène.* Th. P., 1961, n° 4-5.

1662. D. B. — *Bayreuth 1961. Un travail de pionnier.* T.R.V., n^os 22, 23, 1961.

Dispositif scénique, éclairage, projections, etc.

1663. GASSMAN (V.) — *Appunti alla regia.* [« Un Marziano a Roma »]. Quaderni del T.P.I., n° 3, 1960.

1664. GORELIK (M.). — *The factor of design.* T.D.R., vol. V, n° 3.

1665. HAYS (David). — *Risoluzioni scenografiche.* S., n° 176, 1960.

1666. KERN (R. C.). — *Two designs by the elder Thomas Greenwood in* 1777. T.N., vol. XV, n° 1.

1667. KUDLINSKI (Tadeusz). — *Czwarta sciana awangardy.* (Le quatrième mur de l'avant-garde.) Dialog., 1961, n° 5, pp. 108-114.

Sur les tendances d'avant-garde dans la mise en scène et le décor polonais.

1668. LELYVELD (T.). — *Shylock on the stage.* London, Routledge and Kegan Paul, 1961, ill.

Les divers interprètes anglais et américains de la création à nos jours.

1669. MILLER (Jan Nepomucen). — *Erwin Piscator a ekspresjonizm niemiecki* (Erwin Piscator et l'expressionisme allemand) Dialog, 1961, n° 3.

1670. NEMIROVITCH-DANTCHENKO. — *La mise en scène d'« Ivanov ».* Tp., 1960, n° 1.

1671. OBRAZTSOVA (A.). — *Mises en scène* 1958-59, in *Théâtre,* Annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux-Arts, Moscou 1959.

1672. PACKARD (F. C.). — *Styles in Shakespearian acting 1890-1950.* One hour audio-tape, 1200 feet dual track 7.5 i.p.s. and 30 pictures (half in color to supplement the audio-tape). A.E.T.A. Executive Office. Dept. of Speech, Michigan State University, East Lansing.

1673. PISCHNER (H.). — *Schauspieler, Regisseure und Stanislawski.* T.Z., 1960, n° 4.

1674. REINKING (W.). — *La décoration théâtrale* (All. Féd.) T.M., vol. IX, n° 3.

1675. STANISLAWSKI (K.). — *Extraits de la mise en scène des « Trois Sœurs ».* Tp., 1960, n° 1.

1676. ST CLARE BYRNE (M.). — *The earliest « Hamlet » prompt-book in an english library.* T.N., vol. XV, n° 1.

Livre de régie de G.F. COOKE (1875) conservé à la Newscastle Literary and Philosophical Society.

1677. SZCZEPANSKI (Jan Alfred). — *O Troilusie, Kressydzie i paru innych bohaterach* (Sur Troilus, Cressida et quelques autres héros) Dialog, 1961, n° 2, pp. 112-122.

L'auteur, critique de théâtre, rappelle à propos de la récente production de « Troilus et Cressida » (Cracovie, 1960), la première représentation de cette pièce en Pologne (1916) et analyse tant l'œuvre que les deux mises en scène.

1678. TCHEKHOV. N° spécial, Tp. 1960, n° 1.

Le théâtre de Tchékhov et son interprétation.

1679. TRAVERSARI (Gustav). — *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico.* Roma, L'Erma di Bretschneider, 1960.

d) **Costume, masque, maquillage, accessoires.**

1680. BEDOUIN (Jean-Louis). — *Les Masques.* Paris, P.U.F., coll. Que sais-je, n° 905, 128 p., ill.

1681. BURAND (Georges). — *Les Masques,* Paris, Club des Editeurs, 1961, 270 p., 16 h.t.

1682. DE MATTEIS. — *Costumi* (« Un Marziano a Roma » d'E. Flaiano). Quaderni del T.P.I., n° 3, 1960.

1683. KARANDINOS (S.). — *Masques et carnaval.* Foyer Epirote [Janina] 1958, fasc. 70.

e) **Direction et administration**

1684. CHEVALLEY (Sylvie). — *Organisation administrative.* In *La Comédie-Française,* voir n° 1602.

1685. GAUTMAN (G.). — *Réflexions d'un directeur de théâtre.* Tp., 1961, n° 1.

1686. HACKENBERG (K.). — *En marge des structures.* T.M., vol. IX, n° 3.

1687. PIMENOV (V.). — *Le rôle de l'administrateur théâtral.* Tp., 1960, n° 9.

1688. SELDEN (Samuel). — *The factor of direction.* T.D.R., vol. V, n° 3.

1689. STOSS (Franz), LANGER (Friedrich). — *Les structures du théâtre autrichien.* T.M., vol. X, n° 2.

f) Législation

1690. *La nuova legge sulla censura* [Italia]. I.D., n° 294, 1961.

1691. HAENSEL (Carl). — *Le droit d'auteur.* [All. Féd.]. T.M., vol. IX, n°3.

1692. TRABRUCCO (C.). — *Sovvenzioni alle compagnie di prosa* [Italia]. I.D., n° 292, 1961.

V

LE COMEDIEN

1693. *L'Enseignement de l'art en U.R.S.S.* Plaquette illustrée éditée à l'occasion de l'Exposition soviétique, Paris 1961.

1694. BONAL (Denise). — *Les lions sur les gradins.* C.D.O., n° 41, 1961.
Le comédien et son public dans un cirque.

1695. BOZZINI (Pina). — *Guida alla recitazione.* R., XI, n° 1.

1696. CARNOVSKY (M.). — *Design for acting: the Quest of technique.* T.D.R., vol. V, n° 3.

1697. DE SANCTIS (F. M.). — *Origine ed influenze dell'« Actors'Studio ».* Bianco e Nero, mars-av. 1960.

1698. DIETRICH (Margret). — *L'université et la Recherche Théâtrale* [Vienne]. T.M., vol. X, n° 2.

1699. KEDROV (M.). — *L'instruction théâtrale.* Tp., 1959, n° 7.

1700. KNUDSEN (Hans). — *A universidade Alema e o Ensino de Teatro.* Vertice, n° 208.

1701. *L'Université et l'enseignement du théâtre.* [All. Féd.]. T.M., vol. IX, n° 3.

1702. LORELLE (Yves). — *L'Ecole de danse de l'Opéra.* T.R.V., n°s 22-23, 1961.

1703. MULLIN (D. N.). — *Acting is reacting.* T.D.R., vol. V, n° 3.

1704. PENKA (R.). — *Schauspieler - Ausbildung in der Sowjetunion.* T.Z., 1961, n° 5.

1705. WEYS (Rudolf). — *La formation des gens de théâtre* [Autriche]. T.M., vol. X, n° 2.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

ENGEL (Erich)

1706. HECHT (W.). — *Erich Engel probiert « Die Dreigroschenoper ».* T.Z., 1961, n° 2.

KUSTNER (Karl Theodor von)

1707. SCHULZE-REIMPELL (Werner). — *Karl Theodor von Küstner in Berlin.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschite, n° 17, 1960.

CHINE

LAN-FANG (Mei)

1708. *A la mémoire de Mei Lan-Fang.* La Chine, 1961, n° 10.

PAGE (Geraldine)

1709 F. C. — *Geraldine Page, la « star » del Greenwich Village.* S., n° 176, 1960.

FRANCE

1710. AMBRIERE (F.). — *Auteurs et comédiens pendant la Révolution françaises.* Les Annales, av. 1960.

1711. VATTIER (Robert). — *Les souvenirs de Monsieur Brun.* Paris. R. Laffont. 1961, 208 p. in-8°, cour.
Raimu, Pagnol, Brasseur, Popesco, Debucourt, Roussin, Flon, Géraldy, Deval, Teynac, Gabin, Ledoux, Bernstein, Barsacq.

BARRAULT (Jean-Louis)

1712. FARABET (René). — *Rencontre de deux hommes de théâtre* [J.-L. BARRAULT et R. GEROME]. Etudes Cinématographiques, n° 6-7, 1961.

1713. FRANK (André). — *Jean-Louis Barrault a 30 ans* [de théâtre]. A., n° 834, 1961.

BARSACQ (André)

1714. CLAUDE-SALVY. — *Décorateurs de théâtre. André Barsacq.* N.L., n° 1755, 1961.

BEJART (Armande)

1715. CHABANNES (Jacques). — *Mademoiselle Molière*, Paris, Arthème Fayard, 1961.

COLETTE

1716. *Trois lettres inédites de Colette « Vagabonde ».* N.L., n° 1763, 1961.

COPEAU (Jacques)

1717. *Hommage à J. Copeau* (J. SAMSON : dernières images de J.C.). Soc. des Amis du Musée de Dijon. Dijon, Imp. Bernigaud et A. Privat, 1960.

COURVILLE (Xavier de)

1718. CARSALADE du PONT (Henri de). — *Une alliance du théâtre et de la musique : les Courville.* E., 1960, n° 10.

DEJAZET (Virginie)

1719. *Virginie Déjazet à Lyon.* Lyon, Edit. de la Guillotière, 1960, in-8° 16 p.

GIGNOUX (Hubert)

1720. MIGNON (P.-L.). — *Gignoux Hubert.* A.S., n° 247, 1961.

GISCHIA (Léon)

1721. CLAUDE-SALVY. — *Chez les décorateurs de théâtre : Léon Gischia.* N.L., n° 1767, 1961.

GUITRY (Lucien)

1722. DUBEUX (Albert). — *Visages d'hier et d'aujourd'hui : le centenaire de Lucien Guitry.* Revue des Deux Mondes, 15 déc., 1960.

HETREAU (Rémy)

1723. CLAUDE-SALVY. — *Chez les décorateurs de théâtre : Rémy Hétreau.* N.L., n° 1771, 1961.

HUGO (Valentine)

1724. — *Décorateurs de théâtre : Valentine Hugo.* Ibid., n° 1773, 1961.

JOUVET (Louis)

1725. *Témoignages* de Renée Devillers, Gabrielle Dorziat, Blanche Albane, Madeleine Ozeray, Monique Mélinand, Odette Joyeux, Marcel Dalio. L.F., n° 889, 1961.

1726. *Qui était Louis Jouvet ?* Propos recueillis par Claude CÉZAN. N.L., n° 1772, 1961.

Valentine Tessier, Jules Romain, Henri Jeanson, Léon Chancerel, Georges Neveux, Henri Sauguet, Jean Dasté, François Périer.

1727. ACHARD (Marcel). — *L'un des plus grands.* L.F., n° 889, 1961.

1728. BARRAULT (J.L.). — *Le 16 août 1951.* F.L., n° 799, 1961.

1729. BOGAERT (Lucienne). — *On faisait du beau travail avec lui.* L.F., n° 889, 1961.

1730. CAMP (André). — *Il y a dix ans Louis Jouvet...* A.S., n° 249, 1961.

1731. CHANCEREL (Léon). — *Il ne se pressa point de paraître.* L.F., n° 889, 1961.

1732. DUVIVIER (Julien). — *Notre revanche de cinéastes : lui donner la survie.* Ibid.

1733. KARSENTY (Marcel). — *Cher Patron.* F.L., n° 799, 1961.

1734. LAPARA (Léo). — *Cette interrogation perpétuelle.* Ibid.

1735. MEYER (Jean). — *Le culte du texte.* L.F., n° 889, 1961.

1736. NEVEUX (Georges). — *Louis Jouvet cet inconnu.* Ibid.

1737. SADOUL (Georges). — *Jouvet et le cinéma.* Ibid.

1738. VILDRAC (Charles). — *Je le connaissais depuis 1911.* Ibid.

LABISSE (Félix)

1739. CLAUDE-SALVY. — *Décorateurs de théâtre : Félix Labisse.* N.L., n° 1757, 1961.

LE COUVREUR (Adrienne)

1740. HEECKEREN (F. de). — *Adrienne Le Couvreur.* Paris, Presses du Mail, 1960, 135 × 21, 304 p.

PHILANDRE (Jean-Baptiste MONCHAINGRE dit).

1741. MONGREDIEN (G.). — *Le chef des comédiens du Grand Condé, Philandre.* M.F., juillet 1961.

PITOEFF (Ludmilla)

1742. FRANCIS (Eve). — *Pathétique Ludmilla.* L.F., n° 892.

1743. REICHEN (Alice). — *Elle ne ressemblait à personne.* Ibid.

RUBINSTEIN (Ida)

1744. DUMESNIL (René). — *Ida Rubinstein.* M.F., n° 1161, 1960.

SABOURET (Marie)

1745. DUSSANE. — *En souvenir de Marie Sabouret.* Ibid., n° 1166, 1960.

SERRAULT (Michel)

1746. MIGNON (P.-L.). — *Michel Serrault.* A.S. n° 252, 1961.

SIMON (Michel)

1747. *Michel Simon par Michel Simon.* Reportage photographique par Emile MULLER, propos recueillis par Jacqueline GUILLAUME. L.F., n° 876, 1961.

TESSIER (Valentine)

1748. SAINT-DENIS (Michel). — *Valentine Tessier.* A.S., n° 249, 1961.

GRANDE-BRETAGNE

1749. HIGHFILL (Ph. H.). — *Actors' Wills.* T.N., vol. XV, n° 1.

BENSON (Sir Frank).

1750. BRIDGES-ADAMS (W.). — *The heart, Master page.* D., Winter 1960.

GARRICK (David)

1751. *Lettre de Garrick à Morillet* in Théâtre, Annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux-Arts, 1959, Moscou.

ITALIE

BON (Francesco Augusto)

1752. MANGINI (Nicola). — *Appunti sulla vita e sull'arte di Francesco Augusto Bon.* Lettere italiane, 1957.

BRAGAGLIA (A. G.)

1753. SPAINI (L.). — *Bragaglia. L'Osservatore politico letterario* [Milano]. Sept. 1960.

1754. FRATEILI (A.). — *A. G. Bragaglia.* S., n° 172-173, 1960.

MODENA (Gustavo)

1755. MANGINI (Nicola). — *Vita eroica di Gustavo Modena* (1803-1861). Roma, 1961, Bibliotechina della « Rassegna di cultura e vita scolastica ». Quaderno n° 36, 23 p. 1 ill. h.t.

1756. MANGO (Achille). — *Il politico Gustavo Modena.* I.D., n° 294, 1961.

1757. PANDOLFI (Vito). — *La missione teatrala di Gustavo Modena, attore e patriota.* I.D., n° 294, 1961, ill.

POLOGNE

JARACZ (Stefan)

1758. NATANSON (W.). — *Stefan Jaracz, précurseur du jeu intellectuel.* Th. P., 1960, n° 9.

PRONASZKO (Andrzy)

1759. STRZELECKI (Z.). — *Andrzy Pronaszko.* Ibid., 1961, n° 4-5, ill.

SEMPOLENSKI (Ludwik)

1760. I. M. — *Un anniversaire de Ludwik Sempolenski.* Ibid.

ROUMANIE

MILLO (Matei)

1761. FLOREA (Mihai). — *Arta actorului Matei Millo.* S.C.I.A., 1960, n° 2 (résumé en français et en russe). L'art de l'acteur Matei Millo.

U.R.S.S.

GARDINE (Wladimir)

1762. *Vie et travail de l'artiste.* Moscou, Art, 1960 [en russe].

GIVOKINI

1763. DMIHIEV (J.). — *Givokini, du Maly.* Tp., 1961, n° 9. [en russe].

IAKHONTOV (Vl.)

1764. — *Théâtre d'un seul acteur.* Moscou, 1958 [en russe].

MIKHOELS (M.)

1765. — *Articles, Causeries, Discours.* Moscou, Edit. d'Etat 1960, 300 p., ill. [en russe].

NEMIROVITCH-DANTCHENKO (V.)

1766. — *Lettres choisies.* Héritage théâtral N° 2. Moscou, Ed. d'Etat, Art. 1954. 640 p. ill.

POPOV (Alexeï).

1767. — *Souvenirs.* Tp., 1960, n°s 5, 6, 9.

PROUKA (Iaroslav)

1768. SOLNTSEVA (L.). — *Iaroslav Prouka, acteur socialiste,* in Annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux-Arts, 1959, Moscou [en russe].

SERDIOUK

1769. *Serdiouk,* Tp., 1960, n° 9 [en russe]. Acteur ukrainien.

SIMONOV (Rouben)

1770. SORIA (G.), VITEZ (A.). — *Entretien avec Rouben Simonov, directeur du théâtre Vachtangov.* L.F., n° 873, 1961.

STANISLAVSKI (Konstantin).

1771. — *Ma vie d'artiste.* Notre Théâtre [Athènes], 1958, fasc. 14 [en grec].
1772. — *Mes premiers pas au théâtre.* Ibid. 1958, fasc. 20-21 [en grec].

STREPETOVA (Pélagie).

1773. *Pélagie Strépétova. La vie et l'œuvre de la tragédienne.* Moscou - Léningrad 1959, 340 p., ill. [en russe].

TAIROV (Alexander).

1774. *KOENIG (Jerzy).* — *Teatr radziecki : Tairow* (Théâtre soviétique : Tairow). Dialog. 1961, n° 3.

TOURTCHANINOVA (Eudoxie)

1775. *Eudoxie Tourtchaninova.* Recueil d'articles. Moscou, Art, 1959, 320 p., + h. t. [en russe].

VAKHTANGOV (E.).

1776. — *Articles et documents.* Moscou, Société Théâtrale Panrusse, 1960, 468 p., ill.

VII

HISTOIRE DE LA LITTERATURE DRAMATIQUE

GENERALITES

1777. ANET (Daniel). — *Du sacré au profane, du logique à l'absurde, de la fatalité au hasard ; Sophocle, Euripide, Racine, Giraudoux, Gide, Cocteau, Anouilh.* Genève, Perret-Gentil, 1960 in-8°, 77 p.

1778. DJIVELEGOV (A.) BOIADJIEV (G.). — *Histoire du théâtre occidental des origines à 1789.* (Manuel recommandé aux Instituts théâtraux Moscou-Léningrad, Edit. d'Etat « Art », 1941, 614 p. [en russe].

1779. KONSTANDINIDES (D.). — *Le théâtre à travers les siècles.* Notre Théâtre [Athènes] 1958, fasc. 21 [en grec].

1780. OBRAZTSOV (A.). — *Le destin du théâtre romantique.* Tp., 1960, n° 10.

ANTIQUITE

1781. SOLAROLI (L.). — *Dalle atellane a Brecht la storia universale del teatro.* Cultura Moderna, 1960, n° 5.

1782. BREITHOLTZ (L.). — *Die dorische farce.* Stockholm, Almquvist and Wiksell, in-8°, 258 p. ill.

1783. ROMILLY (Jacqueline de). — *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide.* Paris, P.U.F., 1961, 149 p.

ESCHYLE

1784. *Les tragédies.* Trad. en grec moderne et en vers par J. N. Gryparis, Athènes, lib. Hestia, 1960.

1785. BROADHEAD (H. D.). — *The Persae of Aeschylus.* Cambridge Univ. Press, 1960, in-8°, LXXIV, 350 p.

1786. CLAUDEL (Paul). — *L'Orestie d'Eschyle. Agamemnon - les Choéphores - les Euménides.* Paris, N.R.F., in-16 dble cour., 1961 (rééd.).

1787. SAKKAS (Th.). — *« Les Perses » d'Eschyle.* Notre Revue, 1958, fasc. 5 [en grec].

1788. MEAUTIS (Georges). — *L'authenticité de la date du « Prométhée enchaîné » d'Eschyle.* Neufchâtel, Faculté des Lettres, Genève, Droz, 1960, in-8°, 72 p.

EURIPIDE

1789. *Le Cyclope.* Trad. en grec moderne, par Panagis LÉKATSAS. Nouvelle Époque, 1958, fasc. 4.

1790. *Tragedias. (Las Bacantes. Hécuba).* Barcelona, Alma Mater, 1960, 270 pag. 22 cm.

Voir aussi nos 1777, 1783.

MENANDRE

1791. *L'Atrabilaire.* Texte présenté par Jean MARTIN. Paris, P.U.F., Coll. Erasme, 1961.

1792. *Dyscolos.* Texte ancien, introd. en grec moderne, annotations par Nicos Bl. SPHYROÉRAS ; Athènes, 1960, Ed. Papyros.

1793. *Epitrépontes.* Ibid.

PLAUTE

1794. CAPIZZI (Magda). — *Le figure femminile nel teatro di Plauto.* Forlì, Soc. Tip. Forlivese 1960, in-16, 60 p.

1795. MARTI (Heinrich). — *Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz.* Zürich, 1959, in-8°, VIII - 125 p.

1796. PIGHI (G. B.). — *Plauto o della realtà drammatica.* Pisa, Nistri-Lischi, 1960, in-16, 85 p.

SOPHOCLE

1797. *Les tragédies.* Trad. libre en vers par J. N. GRYPARIS, Athènes, lib. Hestia, 1960.

1798. *Ajax.* Texte fr. de Jacqueline MOATTI, Paris, l'Arche, 1961. Coll. pour un Théâtre Populaire, n° 32, 12×19.

Voir aussi nos 1777, 1783.

ALLEMAGNE

1799. *Dramatiker zur Ihren Problemen.* T.Z., 1961, n° 5.

Textes de H. Lucke, J. Knauth, H. Zinner, H. Pfeiffer, G. Fabian.

1800. KARL (G. P.). — *In der Entscheidung Zwischen Gestern und Morgen.* T.Z., 1961, n° 5.

1801. KARSCH (W.). — *Les auteurs dramatiques.* T.M., Vol. IX, n° 3.

1802. VEY (Rudolf). — *Christliches Theater in Mittelalter und Neuzeit.* Zurich, Christiana-Verlag, 1960, in-8°, 125 p.

BRECHT (Bertolt)

1803. ADAMOV (A.) ALLIO (R.) PLANCHON (R.). — *Brecht.* L.F., n° 887, 1961.

1804. DORT (Bernard). — *Le personnage brechtien.* Cahiers du Sud, 1960, sept.-oct.

1805. ESSLIN (Martin). — *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement.* Traduit de l'anglais par Renée VILLOTEAU, Paris, Julliard, 1961, in-16, 372 p.

1806. GRIMM (R.). — *Brecht, Ionesco und das moderne Theater.* German Life and Letters. Avril 1960.

1807. IVERNEL (Philippe). — *L'aliénation dans l'œuvre de B. Brecht* (suite et fin). Bref, n° 49, 1961.

1808. — *Le combat d'Arturo Ui contre Biedermann.* Esprit, janv. 1961.

1809. RILLA (P.). — *B. Brecht.* Notre Théâtre [Athènes]. 1958, fasc. 14.

1810. RULICHE (K.). — *Zu Brechts « Die heilige Johanna der Schlachthöfe ».* T.Z., 1961, n° 1.

1811. SOLOMOS (A.). — *Brecht et Piscator.* Architecture [Athènes] 1958, fasc. 11 [en grec].

1812. WEIDELI (Walter). — *Brecht.* Paris, Ed. Universitaire 1961, coll. Classiques du XX^e siècle, 11,5×17,5, 160 p.

1813. ZINGERMAN (B.). — *Brecht.* Tp., 1961, n^os 1 - 2 [en russe].

BUCHNER (Georg)

1814. MARTENS (W.). — *Der Barbier in Büchners « Woyzech ».* Zeitschrift für Deutsche Philologie, 1960, n° 4.

1815. MAYER (Hans). — *Georg Büchner und seine Zeit.* Berlin, Aufbau, 1960, 508 p.

1816. PLARD (Henri). — *La technique de Georg Büchner.* E.G. 1960, n° 3.

GOETHE

1817. BLUHM (H.). — *The Yale manuscript of verses 11043-11096 of Goethe's « Faust ».* G.R., XXXV, n° 4.

1818. GARNIER (P.). — *Goethe.* Paris, Seghers, 1960, 220 p.

1819. KAHN (L. W.) — *Goethes « Wilhelm Meister » und das Religiöse.* Monatshefte, LII, n° 5.

1820. STAROSTE (W.). — *Zur Ding-« Symbolik » in Goethes « Wilhelm Meister ».* Orbis Literarum (Copenhague), XV, n° 1.

Voir aussi n^os 1524, 1527.

HAUPTMANN (Gerhardt)

1821. KROGMANN (W.). — *Gerhardt Hauptmann « Versunkene Glocke ».* Zeitschrift für Deutsche Philologie, 1960, n° 4.

KAISER (Georg)

1822. HUDER (W.). — *Der epiker Georg Kaiser.* Sinn und Form, XII, n^os 5-6.

KLEIST (Heinrich von)

1823. JETTER (M. R.). — *Some thoughts on Kleist's « Amphitryon » and Kaiser's « Zweimal Amphitryon ».* German life and Letters, avril 1960.

1824. BISCHOFBERGER (D.). — *Der Dreitakt in der Sprache Heinrich von Kleist.* Zürich, 1960, in-8°, 93 p.

1825. CARROY (Jean-Roger). — *Ouverture pour Kleist.* C.R.B., n° 16 *bis*, 1961.

1826. MATHIEU (G.). — *The struggle for a man's mind : A modern view of Kleist's « Prinz von Hombourg ».* German Life and Letters, Avril 1960.

SCHILLER (Friedrich)

1827. APPELBAUM-GRAHAM (I.). — *Schillers « Whilhelm Tell » : Danksagung eines Genesenden.* Neophilologus, 1960, n° 4.

1828. HELL (V.). — *Schiller.* Paris, Seghers, 1960, 202 p.

1829. KRAFT (Günther). — *Historische Studien zu Schillers Schauspiel « Die Raüber ».* Weimar, Arion Verlag, 1959, 161 p.

1830. MULLER (Joachim). — *Das Edle in der Freiheit Schillerstudien.* Leipzig, Koehler und Amelang, 1959, 230 p.

Voir n° 1527.

ZUCKMAYER (Carl)

1831. GLADE (H.). — *Carl Zuckmayer's theory of aesthetics.* Monatshefte, LII, n° 4.

AMERIQUE LATINE

1832. *Teatro uruguayo contemporaneo.* Prólogo de Fernan Silva Valdés. Madrid, Aguilar, 1960, 564 p., 19 cm.

AUTRICHE

1833. *Auteurs dramatiques autrichiens contemporains.* T.M. Vol. X, n° 2.

GRILLPARZER (Franz)

1834. BRUNDRETT Jr (R. B.). — *The importance of « das Volk » in Grillparzer's life and writing.* G.R. XXXV, n° 4.

HOFMANNSTHAL (Hugo von)

1835. HOFMANNSTHAL (Hugo von). — *Poems and verse plays.* Bilingual edit., edited with an introduction by Michael HAMBURGER with a preface by T. S. ELIOT. London Routledge and Kegan Paul 1961.

1836. KONRAD (G.). — *Zur Hofmannsthal-Forschung.* Welt und Wort, avril 1960.

HOCHWALDER (Fritz)

1837. BRUGGER (I. M. de). — *Un drama de Fritz Hochwâlder.* Boletin de Estudios Germanicos [Univ. de Cuyo, Argent.], 1960, n° 4.

NESTROY (Johann)

1838. BARRACLOUGH (C.A.). — *Nestroy, the political satirist.* Monatshefte, LII, n° 5.

SCHNITZLER (Henri)

1839. LAWSON (R. M.). — *Schnitzler's « Das Tagebuch der Redegonda ».* G.R., XXXV, n° 3.

SWEIG (Stefan)

1840. FITZBAUER (E.). — *Stefan Sweig Dramatiker.* Deutsche Rundschau, mai 1960.

BELGIQUE

MAETERLINCK (Maurice)

1841. COMPERE (Gaston). — *Le théâtre de Maurice Maeterlinck.* Bruxelles, Académie Royale de langue et littérature française, 1961, 16,5 × 25, 225 p.

ESPAGNE

1842. DIAZ-PLAJA (G.). — *Poesia y dialogo « Elena y Maria ».* E.E., n° 6, 1960.

1943. DOMENECH (Ricardo). — *Apunte sobre la joven literatura dramatica.* Insula, Revista bibliografica, Madrid, sept. 1961.

1844. REYES (Alfonso). — *Los autos sacramentales.* Boletim Quincenal del Teatro Clasico de Mexico, oct. 1960.

BENAVENTE MARTINEZ (Jacinto)

1845. *La Infanzona. El principe que todo lo aprendió de los libros.* Madrid, Dédalo 1960, 40 p., 23 cm.

CALDERON DE LA BARCA (Pedro).

1846. *La Vida es sueño.* Barcelona, Ed. Juventud, 1961, 178 p., 18 cm.

1847. *La vida es sueño. El Alcalde de Zalamea.* Estudio, édición y glosario de Augusto Cortina. Nueva edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

1848. *Obras completas.* Tomo II *Comedias* 2e edición. Madrid. Aguilar, 1960.

1849. *Obras completas,* Edición y prólogo con notas de Angel VALBUENA.

1850. *Obras completas.* Edition y prólogo con notas de Angel VALBUENA. 4e edición. Madrid. Aguilar, 1959.

1851. *Calderón.* (Selección de la obra dramática). Prologos y notas de J. Alcina FRANCH y E. VERES. Barcelona, Elite, 1959.

1852. WILSON (S. M.). — *Las «Dudas Curiosas» a la aprobación del Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera.* E.E., nº 6, 1960.

ECHEGARAY (José)

1853. *Teatro escogido.* 3ª édición. Madrid, Aguilar 1959. - 1.325 paginas con una lám., 18'5 cm. (Biblioteca Premios Nobel) Plástico: 225"00.

CRUZ (Ramón de la)

1854. *Sainetes madrileños: Manolo. Las castañeras picadas. Comedia de maravillas. Presumida burlada.* Madrid. Edics. Alfil. Distrib. Escelicer, 1960.

GARCIA LORCA (Federico)

1855. FERGUSON (H.). — *Lorca et le théâtre poétique.* Théâtre Grec, 1958, fasc. 15 [en grec].

1856. FRANGUISKATOS (K.). — *Mariana Piñeda de F.G. Lorca.* Notre Revue, 1958, fasc. 2 [en grec].

1857. OLMOS (Francesco). — *A propos de «Yerma».* Eu., nºs 385-386, 1961.

MIRA DE AMESCUA (Antonio)

1858. «*El esclavo del demonio*». Madrid. Ediciónes Alfil, 1960, 119 p., 15 cm.

MOLINA (Tirso de)

1859. «*Don Gil de las calzas verdes*» Zaragoza. Edit. Ebro. Madrid. Distrib. Difusora del libro, 1960.

1860. *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra.* Madrid, Alfil, 1960, 101 p., 15 cm.

PASO (Alfonso)

1861. GIBERT (Rafael). — *Notas sobre Alfonso Paso.* La estafeta literaria [Madrid].

1862. MARQUERIE (Alfredo). — *Alfonso Paso y su Teatro.* Madrid, Escelicer. S.A., 1960, 186 p., 18'5 cm.

ROJAS (Fernando de)

1863. «*La Celestina*», 4ª edición. Madrid. Aguilar, 1960.

1864. «*La Celestina*», 6ª edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

ROJAS (Francisco de)

1865. «*Morir pensando mater*» y «*La vida en el ataúd*». Madrid, Espasa-Calpe, S.A. 1961, 233 p.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

1866. «*La Verdad sospechosa*». «*Los pechos privilegiodos*». «*Ganar amigos*». «*Las paredes oyen*». 3ª edición, Madrid, Aguilar, 1959, 602 p.

1867. PAULIN (A. M.). — *The religious motive in the plays of Juan Ruiz de Alarcón.* H.R., Vol. XXIX, nº 1.

VALLE-INCLAN (Ramón Maria del)

1868. *Voces de gesta.* Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 148 p., 17,5 cm.

VEGA CARPIO (Lope Félix de)

1869. «*La estrella de Sevilla*». «*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*». *El «Caballero de Olmedo» y «Fuenteovejuna».* 4ª edición. Madrid, Aguilar, 1959, 642 p.

1870. *Comedias.* Tomo I: «*El remedio en la desdicha*». «*El mejor alcalde, el rey*». Prólogo y notas de J. Gómez. Nueva edición. Madrid, Espasa-Calpe. 1960, 272 p., 19 cm. (Clásicos Castellanos, 39).

VELEZ DE GUEVARA (Luis)

1871. «*Reinar después de morir*». Drama. Madrid. Alfil. Distrib. Escelicer, 1960.

ZORRILLA DEL MORAL (José)

1872. « *Don Juan Tenorio* ». Notas prologales de Emiliano M. AGUILERA. Barcelona, Zeus, 1959.

ETATS-UNIS

O'NEILL (Eugène)

1873. KRUTCH (J. W.). — *Dov'è il nuovo O'Neill S.*, n° 176, 1960.
Le théâtre off Broadway enquêtes d'auteurs.

1874. CHIAROMONTE (N.). — *Eugene O'Neill.* The Sewance Review LXVIII, n° 3.

FRANCE

1875. DUBU (Jean). — *De quelques rituels des diocèses de France au XVII^e siècle et du Théâtre* (II). L'Année canonique, T. VI, 1959.

1876. HENRY (Albert). — *Introduction stylistique au Jeu de St Nicolas.* Romania, 1961, 2.

1877. JEANROY (Alfred). — *Le théâtre religieux en langue française jusqu'à la fin du XIV^e siècle.* Paris, Imp. Nationale, 1959, in *l'Histoire litt. de la France*, T. 39.

1878. MACCHIA (G.). — *Il paradiso della ragione.* Studi letterari sulla Francia, Bari, Laterza, 1960.

APOLLINAIRE (Guillaume)

1879. HARTWIG (Julia). — *Fajerwerki i moraly czyli « Les Mamelles de Tiresias » Apollinair'a.* (Feu d'artifice et considérations morales, ou « Les Mamelles de Tiresias » d'Apollinaire). Dialog., 1961, n° 3, pp. 95-101.

ANOUILH (Jean)

Voir n° 1.777.

AYME (Marcel)

1880. CARLUT (Ch.). — *Le théâtre de Marcel Aymé.* Letterature Moderne, X, n° 5.

BACULARD d'ARNAUD

1881. DERLA (Luigi). — *Il teatro di Baculard d'Arnaud.* Studi Francesi, Sett., déc. 1960.

BALZAC (Honoré de)

1882. SIGAUX (Gilbert). — *Balzac et le théâtre.* Livres de France, nov. 1960.

BASSECOURT (Claude de)

1883. *Trage-comédie pastoralle* (1594). Publié et annoté par G. CHARLIER. Bruxelles, Ac. Royale de langue et litt. françaises, 1961.

BATAILLE (Henry)

1884. *Pour ou contre le théâtre de Bataille.* F.L., n° 791, 1961.
Réponses de V. TESSIER, SIMONE, M. ESCANDE, IONESCO, OBALDIA, J. MERCURE, P.-A. TOUCHARD, S. MONFORT.

BEAUMARCHAIS (Caron de)

1885. *Théâtre : « Le Barbier de Séville ». « Le mariage de Figaro ». « La mère coupable ».* Introd., notices, notes, principales variantes et bibliographie par Maurice RAT. Paris, Garnier Coll. Selecta, 1961, in-16, 504 p., ill.

1886. RATERMANIS (J.-B.), IRWIN (W.-R.). — *The comic style of Beaumarchais.* University of Washington Press, 1961, 140 p.

1887. VIROLLE (R.). — *La gaîté dans les comédies de Beaumarchais.* L'Ecole, 3 déc. 1960.

BECKETT (Samuel)

1888. HOOKER (W.). — *Irony and absurdity in The avant-garde Theatre* (Beckett, etc.). The Kenyon Review, XXII, n° 3. Voir aussi n° 1.905.

BERNANOS (Georges)

1889. ESTEVE (Michel). — *Métamorphose d'un thème littéraire à propos des « Dialogues des Carmélites ».* Revue des Lettres Modernes, n^{os} 56-57.

Les différents stades des Dialogues des Carmélites, *du premier projet au film 1960.*

BOURDET (Edouard)

1890. BOURDET (Edouard). — *Théâtre I. « L'heure du berger ». « Le Rubicon ». « La cage ouverte ».* Paris, Stock, 1961.

CAMUS (Albert).

1891. *Albert Camus.* Yale French Studies, n° 25, n° spécial

CHARRAS (Charles)

1892. FRESNAY (Pierre). *Naissance d'un auteur.* A.S., n° 226.

A propos de L'homme à l'ombrelle blanche *de Ch. CHARRAS.*

CLAUDEL (Paul)

1893. CARSIGNOL (Th.). — *« Tête d'or », drame de la jeunesse.* Nouvelles de l'Ecole Chevreul, n° 20, 1961.

1894. KARELLI (Zoé). — *L'absolu dans l'œuvre de Claudel.* Kenourghia Epochi [Athènes], hiver 1959 [en grec].

1895. NAGY (Moses). — *La condition surnaturelle de l'homme et la souffrance terrestre dans le théâtre de Claudel.* La Rev. de l'Univ. de Laval, oct. 1960.

COCTEAU (Jean)

1896. *Hommage à Jean Cocteau.* Paris, Edit. Points et Contrepoints. Tir. limité à 100 ex.

Voir aussi n^{os} 1526, 1777.

CORNEILLE (Pierre)

1897. COUTON (Georges). — *Corneille en 1660.* XVIII^{e} Siècle, n^{os} 50-51, 1961

1898. MOREL (J.). — *Le jeune Corneille et le théâtre de son temps.* I.L., nov.-déc. 1960.

1899. NELSON (R J.). — *The denouement of « Le Cid ».* French Studies, 1960, n° 2.

1900. STACKELBERG (J. F. v.). — *Tacitus und die Bühnendichtung der französischen Klassik. Eine quellenkritische Studie zu Corneilles « Othon » und Racines « Britannicus ».* Germanisch-Romanische Monatschrift. Oct. 1960, X., n° 4.

GIDE (André)

Voir n° 1777.

GIRAUDOUX (Jean)

1901. GIRAUDOUX (Jean). — *« Intermezzo ».* A cura di Concetta Ferrara. Per le Scuole Secondarie Milano-Roma, Societa Alighieri, 1960, in-8°, 108 p.

1902. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu.* Ibid., Id. 90 p.

Voir n° 1777.

GUITRY (Sacha)

1903. GUITRY (Sacha). — Théâtre T. VIII. Paris, Le Livre Contemporain, 1960.

Désiré, l'Illusionniste, Le Nouveau Testament, Une femme d'hier et une femme d'aujourd'hui.

HUGO (Victor)

1904. HUGO (Victor). — *« Mille francs de récompense ».* A.S., n° 248, 1961.

IONESCO (Eugène)

1905. DUMUR (Guy). — *Les métamorphoses du « Théâtre d'Avant-Garde ».* T.P., n° 42, 1961.

A propos de la reprise 1961 des pièces de IONESCO et BECKETT.

1906. TOUCHARD (P. A.). — *L'itinéraire d'Eugène Ionesco.* Rev. de Paris, 1960, n° 7.

Voir aussi nos 1529, 1541.

MARIVAUX (Pierre Carlet de)

1907. RATERMANIS (J. B.). — *Etude sur le cosmique dans le théâtre de Marivaux.* Genève-Paris, Droz-Minard, 1961, in-8°, 272 p.

MAURIAC (François)

1908. MIGNON (Paul-Louis). — *Mauriac.* A.S., n° 247, 1961.

MOLIERE (Jean-Baptiste-Poquelin)

1909. *Le décor économique et social.* Eu., nos 385-386, 1961.

1910. ADAM (Antoine). — *Vue perspective.* Ibid.

1911. BOURGEOIS et CHARLOT. — *Molière.* Paris, Foucher, coll. Expliquez-moi, 1961.

1912. BEER (Jean de). — *Réalisme de Molière.* Eu., nso 385-386, 1961.

1913. CHANCEREL (Léon). — *Les années d'apprentissage ou de Paris à Paris.* Ibid.

1914. DUPEYRON (Georges). — *Molière et les tricheurs.* Ibid.

1915. GAUCHERON (Jacques). — *Molière à l'heure des « Fâcheux ».* Ibid.

1916. HUBERT (Judd. D.). — *The comedy of incompatibility in Moliere's « Don Garcie de Navarre ».* M.L.Q., sept. 1960.

1917. MILHAUD (Gérard). — *Les farces philosophiques.* Eu., nos 385-386, 1961.

1918. MOUDOUES (Rose-Marie). — *Molière : chronologie 1622-1663.* Ibid.

1919. PINTARD (René). — *Pour le tricentenaire des « Précieuses Ridicules » : préciosité et classicisme.* XVIIe siècle, nos 50-51, 1961.

1920. REYNAUD (J.). — *Molière et l'infamie des comédiens au XVIIe siècle.* Cahiers de St Martin [Pontoise], n° 25, 1959.

1921. ROSSAT-MIGNOT (Suzanne). — *L'émancipation des femmes de « Mélite » à « l'Ecole des Femmes ».* Eu., nos 385-386, 1961.

1922. SANDRE (Yves). — *Molière source de Molière.* Ibid.

1923. TERSEN (Emile). — *Le décor historique* (Molière). Ibid.

1924. TOUCHARD (P.-A.). — *La vocation tragique de Molière.* Ibid.

MONTHERLANT (Henry de)

1925. NOURISSIER (François) MOHRT (Michel) SOUPAULT (Philippe) KANTERS (Robert). — *Le procès de Montherlant.* A., n° 815, 1961.

RACINE (Jean)

1926. BONNACORS (G.). — *Rileggendo il « Racconto di Teramene ».* Il Verri, déc. 1959.

1927. CHICOTEAU (Marcel). — *La personnalité mystique de Racine à travers son œuvre.* C.R., IX, 1961.

1928. BOUFFARD (A.). — *Un révolté classique, Néron de « Britannicus ».* Culture, sept. 1960.

1929. GAUDOT (Maurice). — *Dans quelle église de La Ferté-Milon Racine a-t-il été baptisé ?* C.R., Ibid.

1930. LACRETELLE (Jacques de). — *Aspects de Racine : I. De la Thébaïde à Britannicus. II. De Bérénice à Athalie.* Rev. des Deux Mondes, 1 et 15 janv. 1961.

1931. MARTIN (Victor). — *Racine admirateur de Ménandre.* In studi in Onore di Luigi Castiglioni, T. II, Firenze, Sansoni, 1960.

1932. MESNARD (Jean). — *Une épitaphe inconnue de Rarine.* C.R., IX, 1961.

1933. PICARD (Raymond). — *La carrière de Jean Racine.* Paris, Gallimard, 1961, Edit. rev. et augm., 14 × 22, 720 p.

1934. *Supplément au Corpus Racinianum.* Paris, Belles-Lettres, 1961, Coll. Publ. de la Fac. de Lille, 25 × 16, 56 p.

1935. POMMIER (Jean). — *Le théâtre de Racine* (résumé d'un cours). Annuaire du Collège de France 1960.

1936. VAUNOIS (Louis). — *La jeunesse de Racine.* C.R., IX, 1961.

RENARD (Jules)

1937. GUICHARD (Léon). — *Renard.* Paris, Gallimard, Bibl. idéale, 1961, 11 × 18, 312 p.

1938. MIGNON (Maurice). — *Jules Renard, auteur dramatique.* Table Ronde, n° 156, 1960.

ROLLAND (Romain)

1939. *Cartas ineditas de Romain Rolland e Toltoï.* Vértice, n°s 206-207.

ROUSSEAU (Jean-Jacques)

1940. *Œuvres complètes. T. II. : « La Nouvelle Héloïse », Théâtre, Poésies, Essais littéraires* publiés et commentés par B. GUYON, J.SCHÉRER, Ch. GUYOT, Gallimard, Bibl. de la Pléïade, 1961, 2104 p.

SARDOU (Victorien)

1941. SARDOU (V.). — *Théâtre complet.* T. XV et dernier : « *Andréa* », « *Don Quichotte* », « *Le dégel* », « *Les merveilleuses* ». Paris, Albin Michel, 1961, in-16° dble cour., 752 p.

SARTRE (Jean-Paul)

1942. *An interview with Jean-Paul Sartre* by Oreste F. PUCCIANI, T.D.R., vol. V, 1961, n° 3.

1943. PUCCIANI (O. F.). — « *Les séquestrés d'Altona* » *of Jean-Paul Sartre.* Ibid.

1944. WRESZIN (M.). — *Jean-Paul Sartre : philosopher as dramatist.* Ibid.
Voir n° 1777.

VAUTHIER (Jean)

1945. VAUTHIER (Jean) VITALY (Georges). — *Qu'est-ce que « le Rêveur » ?* L.F., n° 892, 1961.

VIAN (Boris)

1946. DE VECCHIO (M.). — *Leggenda dell' « Anarchico » Boris Vian.* I.D., n° 292, 1961.
Voir aussi n° 1545.

GRANDE-BRETAGNE

1947. SINKO (Grzegorz). — *Stara i mloda Anglia* (Vieille et nouvelle Angleterre) Dialog, 1961, n° 4.

Essai sur la dramaturgie anglaise contemporaine dans ses rapports avec le théâtre anglais du début de ce siècle.

1948. ZMIJ (Danuta). — *Notatnik londynski.* (Notes de Londres) Dialog, 1961, n° 2.

Réflexions sur la dramaturgie anglaise contemporaine.

1949. *Studies in the Elizabethan Theatre*, edited by Ch. T. Prouty. The Shoe String Press, Inc. 1961, 198 p.

Ch. T. PROUTY : Introduction. *M. PATERSON :* The stagecraft of the revels office during the reign of Elizabeth. *James STINSON :* Reconstruction of Elisabethan public playhouses.

BYRON (Georges Gordon, Lord)

1950. ROUMANIS (G. S.). — *Le théâtre de Byron.* Athènes, 1960, plaquette 16 p. [en grec]

ELIOT (T. S.)

1951. THOMAS (Henri). — *Le théâtre dans l'œuvre de T. S. Eliot.* N.R.F., n° 97, 1961.

1952. TRAVERSI (D. A.). — « *Crimen en la catedral* » *y el drama poetico moderna in Inglaterra.* E.E., n° 6, 1960.

FORD (John)

1953. TRIOLET (Elsa). — *L'amour impossible.* L.F., n° 670, 1961.

A propos de Dommage que ce soit une putain.

GALWORTHY (George)

1954. BACHE (W. B.). — « *Justice* » *: Galworthy's dramatic tragedy.* Modern Drama III, n° 2.

SHAKESPEARE (William)

1955. *Connaissance de Shakespeare.* Présentation et traductions de Jean PARIS. C.R.B., n° 16 bis, 1961 [réédition du n° 16, 1956].

1956. *The living Shakespeare.* Edit. by R. Gittings, London, Heinemann, 1960. 156 p.

Recueil de 15 articles d'auteurs divers.

1957. *Shakespeare Survey 13,* edit. by A. Nicoll.

King Lear *en est le thème central.*

1958. ASHTON (R.). — *Usury and high finance in the age of Shakespeare.* Renaissance and Modern Studies, IV, 1960.

1959. BONJOUR (A.). — *Résonances Shakespeariennes.* Neûchatel, [1958], in-8°, 24 p.

1960. BROWN (Ivor). — *Shakespeare in his time.* Edinburgh, Nelson, 1960, 246 p.

1961. BULLOUGH (G.). — *Narrative and dramatic sources of Shakespeare : Vol. IV.* London, Routledge and Kegan Paul, 1961.

1962. GITTINGS (R.). — *Shakespeare's rival.* London, Heinemann, 1960, 148 p.

1963. HOLLOWAY (John). — *The story of the night.* London, Routledge and Kegan Paul, 1961.

1964. LEECH (Cl.). — *The* « *capability* » *of Shakespeare.* Shakespeare Quarterly, XI, n° 2.

1965. MILLS (L. J.). — *Cleopatra's tragedy.* Ibid.

1966. MUIR (K.). — *Shakespeare as collaborator.* London, Methuen, 1960, 164 p.

La collaboration de Shakespeare à Edward III, Périclès, The two noble Kinsmen *non comprises dans l'in-folio de 1623.*

1967. RIFFATERRE (Michel). — *Victor Hugo critic of Shakespeare.* The american Society Legion of honor magazine, n° 3, 1960.

1968. ROGERS (H. L.). — *The prophetic label in* « *Cymbeline* ». The Review of English Studies, XI, n° 42.

1969. VAN DE WATER (J. C.). — *The bastard in* « *King John* ». Shakespeare Quarterly, XI, n° 2.

SHAW (George Bernard)

1970. SHAW (B.). — Campbell (Mrs Patrick). *Correspondance.* Paris, Calmann-Lévy, 320 p.

1971. BERNARDELLI. — « *Uomo e superuomo* » I.D., n° 294, 1961.

1972. Mc DOWELL (F. P. W.). — *Spiritual and political reality : Shaw's* « *The Simpleton of the unexpected isles* ». Modern Drama, III, n° 1.

1973. MAYER (D.). — *The case of Harlequin. A footnote on Shaw's* « *Dramatic Method* ». Ibid.

1974. REINERT (O.). — *Old history and new : anachronism in* « *Caesar and Cleopatra* ». Ibid.

1975. X... — *Bernad Shaw, professeur de mise en scène.* Notre Théâtre [Athènes], 1958, fasc. 16 [en grec].

TOURNEUR (Cyrill)

1976. EKEBLAD (I. S.). — *On the authorship of « The Revenger's tragedy ».* English Studies, XLI, n° 4.

WEBSTER (John)

1977. RIBNER (Irving). — *Webster's italian tragedies.* T.D.R., vol. V, n° 3.

WYCHERLEY (William)

1978. CRAIK (T. W.). — *Some aspects of satire in Wycherley's plays.* English Studies, XLI, n° 3.

GRECE

1979. BALADIMAS (K.). — *Théâtre de notre temps.* Théâtre grec, 1958, fasc. 15 [en grec].

1980. POLITIS (Linos). — *Le théâtre en Crète à l'époque de la Renaissance. Les ms. de Solomos.* Nouvelle Epoque, 1958, fasc. 2 [en grec].

1981. *La date et l'auteur de la comédie crétoise inédite « Katzourbos ».* In Actes du IX[e] Congrès des Etudes Byzantines, Athènes, Ed. Société d'Etudes Macédoniennes, 1958, in-8°, 352 p. pp. 333 [en grec].

1982. SYNADINOS (Th.). — *Les spectacles et le mélodrame hellénique.* Architecture 1958, fasc. 8 [en grec].

1983. TIERNEY (J. J.). — *Ancient dramatic theory and its survival in the « Apologia Mimorum » of choricius of Gaza,* in Actes du IX[e] Congrès des Etudes Byzantines, pp. 259-74 [en grec].

SIKELIANOS (A.)

1984. KARANDONIS (A.). — *Le théâtre de Sikélianos.* Le jour de l'an littéraire, 1958, pp. 43-47 [en grec].

1985. XYDIS (Th.). — *Les tragédies de A. Sikélianos,* Nouvelle époque, 1958, fasc. 2 [en grec].

INDE

TAGORE (Rabindranath)

1986. QURESHI (Mahmud Shah). — *Tagore et la littérature bengalie contemporaine.* Premières Mondiales, Nlle Série, n° 20, 1961.

IRLANDE

O'CASEY (Sean)

1987. DURANTEAU (J.). — *Sean O'Casey.* Critique, nov. 1960.

ITALIE

1988. *Analyses des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale 1960.* R.T.I., 1960, n° 2.

1989. CAPRIOLO (Ettore). — *Un fatto nazionale ?* S., n[os] 172-173.
Sur l'absence d'un théâtre comique national en Italie.

ALFIERI (Vittorio)

1990. ALFIERI (V.). — *« Bruto secondo ».* A cura di F. Rizzi, Firenze, Felice Le Monnier, 1960, in-8°, XV-94 p.

1991. — *« Mirra ».* A cura e con un saggio introdutivo di Attilio Momigliano. Firenze, Vallechi Edit. 1960, in-16°, 129 p.

1992. BERNASCONI (Claudio). — *Il pensiero politico di Vittorio Alfieri.* Pubblicazione a cura della Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra. Como, Tip. Cesare Nani, 1960, in-8°, 178 p.

1993. LANZA (Giuseppe). — *Alfieri, Ibsen, Pirandello.* Milano, Ediz. del Milione, 1960, in-8°, 91 p.

BERTOLAZZI (Carlo)

1994. BERTOLAZZI (Carlo). — *« L'Egoista ».* 4 atti. I.D., n° 291, 1960.

1995. F. F. P. — *« L'Egoista ». Quasi un capolavoro.* Ibid.

1996. STREHLER (G.). — *Riproposta di « L'Egoista » al pubblico contemporaneo.* Ibid.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

1997. CAMNASIO (Aldo). — *Un italiano si chiamó Gabriele D'Annunzio.* Milano, Paneuropa, 1960, in-8°, 166 p.

GIANNINI (Guglielmo)

1998. BERNARDELLI (F.). — *Guglielmo Giannini* (14 oct. 1891-13 oct. 1960). I.D., n° 290, 1960.

GOLDONI (Carlo)

1999. DAZZI (M.). — *L'arte di Goldoni.* Cultura Moderna, 1961, n° 4.

2000. MANGINI (Nicola). — *Rassegna goldoniana.* Lettere italiane, XIII, n° 1, [1961].

2001. *Una lettera ignorata del Goldoni a Madame Duchesne.* Lettere italiane, XII, n° 1 [1960].

MANZONI (Alessandro)

2002. CHIARI (Alberto). — *L'Opera di Allessandro Manzoni.* Torino, Eri-Ediz. Rai Radiotelevisione Italiana, 1960, in-16°, 209 p.

2003. TITTA (Rosa G.). — *Il nostro Manzoni.* Milano, Ed. Ceschina, 1959, in-8°, 135 p.

JAPON

2004. SIEFFERT (René). — *La littérature japonaise.* Paris, Coll. Armand Colin, 1961, 224 p.

Une partie de l'ouvrage est consacrée au théâtre.

2005. TETI (Mario). — *L'avvenire del Nô.* S., n°s 172-173, 1960.

PAYS SCANDINAVES

IBSEN (Henrik)

2006. LEPKE (A. K.). — *Who is Doctor Stockmann?* Scandinavian Review XXXII, n° 2.

STRINDBERG (August)

2007. POULENARD (Elie). — *Verner von Heidenstam et Strindberg.* E.G., 1960, n°4.

POLOGNE

2008. *Trudnosci wspólczesnej dramaturgii polskiej.* (Difficultés de la dramaturgie polonaise contemporaine) Dialog, 1961, n° 4, pp. 114-140.

Compte rendu de la conférence tenue à l'Union des Gens de Lettres Polonais à Varsovie (5-6 mars 1961).

SLOVACKI (Jules)

2009. BOURRILLY (J.). — *La jeunesse de Jules Slovacki* (1809-1833). Paris, A.-G. Nizet, 1961, 14 × 24, 504 p., 19 ill. h.t.

SZANIAWSKI (Jerzy)

2010. BOGUSLAWSKA (Krystyna). — *Technika dramatów Szaniawskiego.* (Technique dramatique de Szaniawski) Dialog, 1961, n° 3, pp. 102-112.

Analyse de la construction dramatique dans les pièces de Jerzy Szaniawski, auteur polonais contemporain.

SUISSE

DURRENMATT (Friedrich)

2011. A. S. — *Des incendiaires venus de Suisse* (M. FRISCH, F. DURRENMATT). Esprit, janvier 1961.

2012. ABIRACHED (R.). — *Présentation de Dürrenmatt.* E., 1960, n° 12.

2013. MARREY (J. C.). — *Dürrenmatt dramaturge baroque de la justice.* A.S., n° 249, 1961.

2014. SEIDMANN (P.). — *Modern Swiss drama : Frisch and Dürrenmatt.* Books abroad 1960, n° 2.

2015. TEMKINE (R.). — *Friedrich Dürrenmatt.* Les Lettres Nouvelles, 1960, n° 7.

2016. WEIDELI (W.). — *Dürrenmatt avant Dürrenmatt.* Eu., n° 381, 1961. Voir aussi n° 1537.

FRISCH (Max)

Voir n^{os} 2011, 2014.

TCHECOSLOVAQUIE

KAFKA (Franz)

2017. *Kafka et son temps* (Chronologie). C.R.B., n° 20 bis, 1961.

2018. BARRAULT (J.-L.). — *Cas de conscience devant Kafka.* Ibid.

2019. CAMUS (Albert). — *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Kafka.* Ibid.

2020. CARROUGES (M.). — *Dans le rire et les larmes de la vie.* Ibid.

2021. CHAUFFETEAU (J.-G.). — *Kafka et le théâtre.* Ibid.

2022. CLAUDEL (P.). — *« Le Procès » de Kafka ou le drame de la justice.* Ibid.

2023. FRANK (André). — *Il y a 14 ans.* Ibid.

2024. GIDE (André). — *Lettres à J.-L. Barrault.* Ibid.

2025. IONESCO (E.). — *Dans les armes de la ville...* Ibid.

2026. ROCHEFORT (R.). — *Une œuvre liée mot pour mot à une vie.* [Kafka]. Ibid.

2027. VIALATTE (A.). — *« L'empereur a dépêché un messager... »* Ibid.

U.R.S.S.

2028. *Histoire du théâtre dramatique soviétique.* Vol. II, 1935-1941. Moscou, Edit. de l'Acad. des Sciences 1960, 776 p. ill.

2029. VSEVOLDSKI-GUERNGROSS (V.). — *Le théâtre russe de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle.* Moscou, Edit. de l'Académie des Sciences, 1960, 376 p.

DOSTOIEVSKI (Feodor Mikhailovitch)

2030. GOURFINKEL (Nina). — *Dostoievski notre contemporain.* Paris, Calmann-Lévy, 1961, 292 p.

GORKI (Maxime)

2031. *Le 25^{e} anniversaire de la mort de Gorki.* Tp., 1961, n° 6.

2032. STOLPER (A.). — *Gorkis Stück-Zyklus.* T.Z., 1960, n° 11.

2033. — *« Kinder der Sonne » und « Barbaren ».* Ibid.

2034. ZORINA (G.). — *Gorki et Nemirovitch-Dantchenko.* In Théâtre, Annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux-Arts, Moscou.

OSTROVSKI

2036. KHOLODOV. — *Ostrovski.* In Annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux-Arts, 1959, Moscou.

2037. LOTMAN (L.). — *Ostrovski et la dramaturgie russe de son temps.* Moscou-Leningrad, Edit. de l'Ac. des Sciences, 1961, 360 p.

TCHEKHOV (Anton Pavlovitch)

2038. *Le théâtre de Tchékhov.* Tp., 1960, n° 5.

2039. *Cechov e il destino dell'uomo moderno.* Interventi di C. Bernari, G. C. Vigorelli, N. Ciarletta, V. Pandolfi, P. Zveteremich. Rassegna Sovietica, juill. août. 1960.

2040. BARRAT (Pierre). — *Tchékhov.* C.D.O., n° 43, 1961.

2041. KNIPPER (Olga). — *Lettres inédites de Tchékhov.* Tp., 1960, n° 1.

2042. ZIMBALE (S.). — *L'acteur et le dramaturge* (articles). Leningrad-Moscou, Ed. d'Etat, 1960, 204 p.

TCHEKOV, GORKI ; histoire et vérité sur la scène.

TOLSTOI (Léon)

2043. *Tolstoï.* N° spécial. Tp., 1960, n° 11.

2044. *Tolstoï.* N° spécial. Eu., n°s 379-380.

2045. *Jaime de Magalhaes Lima entrevista Tolstoï em Iasnaia Poliana.* Vèrtice, n°s 206-207.

2046. BLOCH (T. R.). — *Acerca de Guerra e Paz.* Ibid.

2047. SIMONI (R.). — *Tolstoj drammaturgo.* I.D., n° 290, 1960.

VICHNIEVSKI (Vsevolod)

2048. *Vichnievski.* Tp., 1959, n° 7.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTERATURE COMPAREE

2049. CLUZEL (Magdeleine). — *Carnet de route Angleterre-Ecosse-Irlande.* Paris, Edit. du Scorpion, 1961, 160 p. 44 ill.

Extr. du sommaire : Shakespeare et Stratford / Avon, le 14e festival Int. d'Edimbourg. Dublin : le festival Int. du théâtre. Représentation « The Quare Fella » de Brendan Behan à l'Abbaye Theatre. Xe festival Int. de danses folkloriques.

2050. VAN TIEGHEM (Philippe). — *Les influences étrangères sur la littérature française* (1550-1880). Paris, P.U.F., 1961, in-16° jésus, 280 p.

ALLEMAGNE - FRANCE

2051. BRECHT (B). — « *Les sept péchés capitaux des petits bourgeois* ». Texte français d'E. Pfrimmer, Paris, L'Arche, 12×19, 48 p.

2052. BRECHT (B.). — *Théâtre* T. IX : « *Ste-Jeanne des abattoirs* », « *Schweyk dans la 2e guerre mondiale* », « *L'importance d'être d'accord* ». Traduction par Gilbert Badia, Claude Duchet, André Gisselbrecht, Joël Lefebvre, Edouard Pfrimmer et Geneviève Serreau. Paris, L'Arche, 1961, 224 p. 14×19.

2053. DORT (B.). — *Brecht en France.* Temps Modernes, n° 171, 1960.

PAYS SCANDINAVES - GRANDE-BRETAGNE

2054. HANZO (Th.). — *Eliot and Kierkegaard : The meaning of the happening in « the Cocktail Party ».* Modern Drama, III, n° 1.

ALLEMAGNE - ITALIE

2055. BRECHT (B.). — « *L'eccezione e la regola* ». Trad. di Laura Pandolfi, préf. di Luciano Codignola. Torino, Giulio Einaudi Edit., 1960, in-16° 48 p.

ALLEMAGNE - U.R.S.S.

2056. FISCHER (R.). — *Schiller und Puschkin.* Weimar : Beiträge, 1960, III.

ALLEMAGNE - SUISSE

2057. STADLER (Edmund). — *Friedrich Schillers « Wilhelm Tell » und die Schweiz.* Mimos, 1961, n° 3.

AUTRICHE - POLOGNE

Voir n° 2094.

CHINE - FRANCE

2058. DING (Loo) FAN (Chang) SHIN-NAN (Chu). — *« Du millet pour la huitième armée ».* Adaptation d'Elisabeth Hauptmann et Manfred Wekwerth. Texte français de Bernard Rothstein et Jean Tailleur. T.P., n° 42, 1961.

ESPAGNE - FRANCE

2059. *Théâtre espagnol.* Préf. et trad. de Georges Brousse. Paris, Denoël, 1961 14×21, 208 p.

Fernando de Rojas : La Célestine. *Tirso de Molina :* Don Juan ou le Trompeur de Séville et l'invité de pierre.

ESPAGNE - ITALIE

2060. ENCINA (Juan del). — *Rappresentazione della santissima resurrezione di Cristo.* Trad. et present. di P. Raimundi. I.D. n° 294, 1961.

2061. SAMONA (Carmelo). — *Calderon nella critica italiana.* Pubbl. dell' Università degli studi di Pisa. Milano, Feltrinelli Edit. 1960, in-8° 114 p. 114 p.

ETATS-UNIS - ALLEMAGNE

2063. FRENZ (H.). — *The reception of Thornton Wilder's plays in Germany.* Modern Drama, III, n° 2.

ETATS-UNIS - ITALIE

2063. O'NEILL (Eugène). — *« Marco Milioni ».* Prima trad. di M. L. Celli, Firenze, Sansoni, 1960, in-16°, 176 p.

FRANCE - ESPAGNE

2064. MOLIERE. — *« El avaro »,* comedia versión de José Lopez Rubio. Madrid, Alfil. Distrib. Escelicer, 1960.

2065. *« El amor médico » « El enfermo imaginario »,* comedia con bailables. Trad. y notas de Julio Gomez de la Serna, Barcelona, Sopena, 1960.

2066. *« El atolondrado o Los Contratiempos ». « Las trapecerias de Scapin ».* Trad. y notas de Julio Gomez de la Serna. Barcelona, Sopena, 1960.

2067. *« Tartufo o el impostor ». « El despecho amoroso ».* Trad. y notas de Julio Gomez de la Serna, Barcelona, Sopena, 1960.

FRANCE - GRECE

2068. KARANTINOS (Socrate). — *L'influence du théâtre français sur le théâtre néo-grec.* Athènes, Association des Anciens élèves de l'Institut français, plaquette 30 p., texte en français et en grec.

2069. MOLIERE. — *« La Jalousie du Barbouillé ».* Trad. grecque de St. Fotiadès. Notre Théâtre, 1958, fasc. 14.

FRANCE - PAYS SCANDINAVES

2070. POULENARD (Elie). — *Strindberg et Rousseau.* Paris, Presses Universitaires de France, 1959, 188 p.

FRANCE - U.R.S.S.

2071. LEONTIEVSKI (M.). — *Rachel en Russie.* In annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux Arts, 1959, Moscou.

GRANDE-BRETAGNE - ESPAGNE

2072. SHAKESPEARE (William). — « *La tragedia de Romeo y Julieta* ». Trad. Alberto Manent, Barcelona, Juventud, 1960.

2073. « *Hamlet, Principe de Dinamarca* ». « *Macbeth* ». Trad. José Mendez Herrera, segunda edición, Madrid, Aguilar, 1960.

2074. « *Hamlet, Principe de Dinamarca* ». Tragedia Barcelona, Sopena, 1960.

2075. « *La tempestad* » *y* « *La doma de la bravia* ». Quinta edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

2076. « *El mercader de Venecia* ». Madrid, Dédalo, 1960.

2077. WILDE (Oscar). — « *El abanico de lady Windermere* », *y* « *La importancia de llamarse Ernesto* ». septima edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

2078. SHAKESPEARE. — « *Troile et Cresside* ». Trad. nouvelle et Présentation de Pierre Leyris. Paris, J.J. Pauvert, 1961, in-8°.

2079. SHAKESPEARE. — « *Les tragédies* ». Trad. de Pierre Messiaen. Intr. et notes de José Axelrad. Paris, Desclée de Brouwer, 1961, 115 p. 1275 p. ill.

GRANDE-BRETAGNE - ITALIE

2080. SHAKESPEARE (W.). — « *Pene d'amor perdute* ». Trad. di Cesare Vico Lodovici. Torino, G. Einaudi Edit., 1960, in-16°, p. 203.

2081. SHAKESPEARE (W.). — « *I due gentiluomini di Verona* ». Ibid. 123 p.

2082. SHAKESPEARE (W.). — « *La comedia degli equivoci* ». Ibid. 114 p.

2083. SHAW (G.B.). — « *Uomo e superuomo* ». Trad. di P. Ogetti. I.D., n° 294, 1961.

GRANDE-BRETAGNE - U.R.S.S.

2084. NELS (Sophie). — *Shakespeare sur la scène soviétique.* Moscou, Edit. d'Etat « Art » 1960, 50 p., ill.

2085. SAMVELIAN (L.). — *Shakespeare sur la scène arménienne.* In annuaire de l'Institut d'Histoire des Beaux-Arts, 1959, Moscou.

INDE - ESPAGNE

2086. TAGORE (Rabindranaz). — *Obra escogida.* Madrid, Aguilar, 1960, 1.306 pág. 18,5 cm.

ITALIE - ESPAGNE

2087. PIRANDELLO (Luigi). — *Obras escogidas.* Trad. Ildefonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso, 5ª edición, Madrid, Aguilar, 1959, 1.158 pág. (bibliotecas de Premios Nobel).

ITALIE - ETATS-UNIS

2088. MANGINI (Nicola). — *Sulla fortuna del Goldoni fuori d'Italia* (Stati Uniti, Russia, Cecoslovacchia, Romania, Ungheria). Studi Goldoniani Civilta Veneziana, Studi 6.

ITALIE - FRANCE

2089. GOLDONI (Carlo). — *Arlequin serviteur de deux maîtres.* Paris, l'Arche, 1961, coll. Répertoire pour un Th. Populaire, n° 33, 96 p.

JAPON - FRANCE

2090. *Cinq Nô,* traduits du japonais et présentés par G. Renondeau, France-Asie, n°s 166 et 167, 1961, ill.
I - Arashi-gama. — II - Michimori.

PAYS SCANDINAVES - ESPAGNE

2091. IBSEN (Henrik). — « *Casa de muñecas* » Barcelona, Ramón Sopena, 1960.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

2092. STRINDBERG (August.). — *Théâtre T. VII. La saga des Folkungar. Gustave Vasa.* Texte fr. de Michel Arnaud et Carl Gustaf Bjurström. Paris, L'Arche, 1961, 12×19, 184 p.

PAYS SCANDINAVES - GRANDE-BRETAGNE

2093. IBSEN (H.). — « *An enemy of the people* ». Transl. and edit. by J.W. Mc Farlane, London, 1960, 474 p.

POLOGNE - AUTRICHE

2094. WOYCICKI (A.). — *Amitiés théâtrales.* Th. P., 1961, nos 4-5.

PORTUGAL - ETATS-UNIS

2095. VICENTE (Gil.). — *Four plays.* Transl. by Jill Booty. T.D.R., vol. V. no 3.
The three wise men. The Serenade. The sailor's wife. The widower's comedy.

U.R.S.S. - GRECE

2076. TCHEKHOV (A.). — « *Le chant du cygne* » (trad. grecque de M. Koumélakis). Notre Théâtre [Athènes] 1958, fasc. 16.

IX
THEATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur.

2097. *Le théâtre d'amateurs en France.* Enquête réalisée par Emile Copfermann. T.P., no 42, 1961.

2098. *Les arts populaires en U.R.S.S.* Plaquette illustrée éditée à l'occasion de l'Exposition Soviétique, Paris 1961.

2099. BUSHILL-MATTHEWS (W.). — *The future of the amateur theatre.* D., Autumn 1960.

b) Théâtre scolaire et universitaire

2100. *Children's theatre and creative dramatics.* Edited by Geraldine Brain and Hazel, Brain Dunnington Washington, Univ. of Washington Press.

2101. KOENIG (Jerzy). — *Teatry studenckie A.D. 1961* (Théâtre estudiantin A.D. 1961). Dialog 1961, no 6, pp. 139-145.
Aspects et tendances des nombreux théâtres d'étudiants en Pologne.

2102. LODRINGER (Sylvère). — *Le festival de l'U.N.E.F. à Poitiers.* L.F., no 891, 1961.

c) Théâtre à l'usine.

2103. KELLER (H.). — *Möglichkeiten des Berufstheaters, Arbeitertheater zu unterstützen.* T.Z., 1960, no 1.

2104. PFUTZNER (K.). — *Arbeitertheater im Roten Wedding.* Ibid.

2105. STOLPER (A.). — *Das Volkstheater Halberstadt.* Ibid, no 2.

X
THEATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

2106. *Il teatro educativo.* In un autorevole intervento parlamentare dell' On. Repossi. Controcorrente, 1960, no 12.

2107. *Le théâtre et les enfants.* Tp., 1961, nº 6.

2108. PHILEBERT (Pierre). — *Les tréteaux de Saint-Etienne devant les enfants.* L.F., nº 873, 1961.

Expérience de collaboration enfants-comédiens.

2109. SATZ (Nathalie). — *Mémoires* (Th. pour l'enfance). Moscou, 1960, 312 p. ill.

Voir aussi nº 1551.

XI

PANTOMINE, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, etc.

2110. KOKOLAKIS (Minos). — *Pantomimus and the treatise.* Athènes, Sidéris and Cie, 1959.

2111. LEMAITRE (Maurice). — *La danse et le mime ciselants.* Précédé de *La danse et la pantomime de l'antiquité aux lettristes.* Paris, J. Grassin, 1960, 14×19, 64 p., 4 pl. h.t.

2112. PAWLI. — *Marcel Marceau.* T. II. Paris, S.A.B.R.I. 1961, 20,5×27, 27 ill.

2113. SIMON (Karl Günter.) — *Pantomine.* München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1961, 96 p. + nombreuses illustrations.

2114. *Le Cirque.* — Texte de Jörn Kübler phot. de Franz K. Opitz. Paris Elsevier, 1961, 21,5×28, 96 p. (24 de texte, 72 d'ill.).

2115. ILIADIS (Fr.). — *La Revue : crise et décadence.* [En Grèce]. Notre Théâtre, 1958, fasc. 15 [en grec].

2116. KOUZNETZOV. — *Le passé de l'estrade russe.* Moscou, 1958.

2117. REMY (Tristan). — *Albert Fratellini.* L.F., nº 876, 1961.

2118. TATI (Jacques). — *Monsieur Fratellini.* Ibid.

2119. EGGEBERT (U.S.). — *Atomiche per bambini e pupazzi per adulti.* S., nºs 172-173, 1960.

Marionnettes tchécoslovaques.

2120. GAY (Fritz). — *Der Puppenspieler Carl Schröder.* Meister des Puppenspiels nº 2.

2121. GREENBERG (Cl.). — *Saggio su Klee.* GLEIST (H.). — *Il teatro delle Marionette.* Trad. di E. Pocar e Cesare Salmaggi. Milano, Il Saggiatore, 1960, in-16º, 46 p.

2122. MARIE (Alain). — *Marionnette et cinéma.* Etudes Cinématographiques, nºs 6-7, 1961.

2123. OHIDY (Lehel). — *A bábmozgatás inskolája.* (L'école de la pratique des marionnettes). Budapest, 1960, 14 p., 2 h.t.

XII

RAPPORT DU THEATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique.

2124. *Chœurs populaires de la Transcarpathie,* Kiev, Edit. Ukrainienne (en russe), 1960, plaq. ill.

2125. *L'opéra et le ballet en U.R.S.S.* Plaquette illustrée éditée à l'occasion de l'Exposition soviétique, Paris, 1961.

2126. *Théâtre Académique d'Opéra et de ballet Chevtchenko à Kiev.* Kiev, 1960, plaquette ill.

2127. *Notes pour la musique du « Mariage de Figaro ».* C.D.O., nº 42, 1961.

2125. BALASSA (Imre). — GAL (György Sándor). — *Operakalauz.* (Guide de l'opéra). Budapest, 1960, 863 p.

2129. EOSZE (László). — *Az opera utja.* (Le chemin de l'opéra). Budapest, 1960, 580 p.

2130. *Haydn emlékére.* (*Mémoires de Haydn*). Rédigé par Bence Szabolscsi et Dénes Bartha. Budapest, 1960, 715 p., 15 h.t.

2131. GAL (György Sándor), SOMOGYI (Vilmos). — *Operettek Könyve.* (Le livre des opérettes). 2e et 3e éditions. Budapest, 1960, 430 p.

2132. NAGLER (A.M.). — *Lullys Opernbühne.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, nº 17, 1960.

2133. PURKIS (H.M.C.). — *Il rapporto tra gli interludi e l'opera teatrale nell' Italia del sedicesimo secolo.* Letterature Moderne, X, nº 6.

2134. SIUN (Yu). — *L'Opéra de Chensi.* La Chine, 1961, nº 8.

2135. TURCHI (Guido). — *Appunti alle musiche.* [« Un Marziano a Roma » d'E. Flaiano]. Quaderni del T.P.I., nº 3, 1960.

2136. VAMOSI NAGY (István), VARNAI (Péter). — « *Bánk bán* » *az operaszinpadon.* (L'opéra « Bank ban » sur la scène). Budapest, 1960, 104 p., 4 h.t.

2137. WITESCHNIK (A.). — *Vienne et l'Opéra.* T.M., vol. X., nº 2.

b) **Danse et ballet.**

2138. *Ballet panorama. L'année chrorégraphique 1960-61* Phot. de Serge Lido, textes et commentaires d'Irène Lidova avec la collaboration de George Skilmé et Maurice Béjart. Préface de Jérôme Robbins. Paris, S.F.L., 1961, 24×30.

2139. *Spartacus, scènes de la vie romaine,* ballet en 4 actes, musique de Khatchatourian. Leningrad, 1960, Edit. d'Etat, musique, plaquette, 48 p. ill.

2140. CASTRO ESCUDERO (J.). — *Bailes y danzas en le teatro de Lope de Vega.* L.N.L., nº 156, 1961.

2141. CHAKRAVARTI (N.P.). — *Indian dance forms in South-East Asia.* France-Asie, nº 164, 1960.

2142. FRANK (André). — *Retour à des rythmes anciens.* C.R.B., nº 16 bis, 1961.

La musique dans la mise en scène des tragédies grecques.

2143. GARCI (Balwant). — *Theater und Tanz in Indien.* Berlin, Henschelverlag, 1960, 176 p., 20 ill.

2144. KOZLOWSKI (N.), BALTERMANTZ (D.). — *L'ensemble de danse ukrainien,* Kiev, Edit. d'Etat, 1960 [en russe].

2145. KRASSOSKAIA (V.). — *Vaktang Tchaboukiani* [Ballet Caucasien]. Leningrad-Moscou, Edit. d'Etat Art, 1960, 348 p. ill. [en russe].

2146. MOORE (Lillian). — *Unlisted ballets by Jean Georges Noverre.* T.N., vol. XV, nº 1.

2147. SLONIMSKI (Georges). — *Didelot.* Moscou, 1958 [en russe].

Ch. L. DIDELOT (école de Noverre) maître de ballet, a joué un rôle très important dans la formation du ballet classique russe. En Russie, 1801-1811, 1816-1817. Né à Stockholm en 1767, mort à Pétersbourg en 1837.

2148. ROSENFELD (Sybil). — *A Sadler's wells scene book.* T.N., vol. XV, nº 3, ill.

d) **Cinéma.**

2149. *Ingmar Bergman et le théâtre.* Théâtre suédois, avril 1961.

2150. AVENARIOUS (G.). — *Charles Chaplin.* Moscou, Ed. de l'Ac. des Sciences, 1960, in-4º, 264 p., ill. [en russe].

2151. BAZIN (André). — *Textes sur le « Théâtre et cinéma ».* Etudes Cinématographiques, nºs 6-7, 1961.

2152. DUBAIL (Jeanne). — *Elément d'une enquête sur « Théâtre et cinéma ».* Ibid.

2153. EISEINSTEIN (Serge). — *Réflexions d'un cinéaste.* Moscou, Edit. en Langues Etrangères, 1958, 244 p. ill. plus croquis de travail.

2154. GRAVIER (Maurice). — *Ingmar Bergman et le théâtre suédois.* Etudes Cinématographiques, nos 6-7, 1961.

2155. FUZELIER (Etienne). — *Théâtre et cinéma.* Ibid.

2156. LEMAITRE (Henri). — *Shakespeare, le cinéma imaginaire et le pré-cinéma.* Ibid.

2157. LEPROHON (Pierre). — *Vie et mort du cinématographe 1895-1930.* Paris. Ed. du Cerf, 1961, in-8° cour., 290 p. 8 p. ill.

2158. SEMOLUE (Jean). — *« Ivan le Terrible » ou les tentations du théâtre.* Etudes cinématographiques, nos 6-7, 1961.

2159. TOEPLITZ (Krzysztof Teodor). — *Bruliony o « Nowej Fali ».* Notes sur la Nouvelle Vague). Dialog, 1961, n° 2, pp. 129-136.
Réflexions sur le film français contemporain considéré comme un nouveau réalisme.

e) **Radio et télévision.**

2160. ZMIJ (Danuta). — *Dramaturgia telewizyjna w Anglii.* (*La dramaturgie dans la TV en Angleterre*). Dialog, 1961, n° 6, pp. 129-138.

XIII
LANGUE DRAMATIQUE

2161. BRAY (René). — *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux.* Paris, Nizet, 408 p. in-8° br. (réimp.).

2162. CHARMAN (R.). — *Le théâtre et le beau langage.* Les Humanités, Classes de Lettres (sections classiques), mars 1961.

2163. GERSTENBERGER (D.). — *Perspectives of modern verse drama.* Modern Drama III, n° 1.

2164. PAPANICOLAOU (C.N.). — *Problèmes d'interprétation des textes classiques. « Antigone » de Sophocle, « Protagoras » de Platon.* Athènes, 1960, 72 p.

XIV
THEORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

2165. *Belinski, critique théâtral* [150e anniversaire de sa naissance]. Tp. 1961, n° 5 [en russe].

2166. EUSTACHIEWICZ (Leslaw). — *Hermann Bahr jako krytyk teatralny,* (Hermann Bahr, critique du théâtre). Dialog, 1961, n° 4, pp. 107-110.
Sur les opinions critiques du dramaturge autrichien bien connu.

2167. NEEDHAM (G.B.). — *Mrs Frances Brooke : dramatic critic (1723-1789).* T.N., vol. XV, n° 3.

XV
ETUDES SUR LA LITTERATURE DRAMATIQUE

a) **Genres.**

2168. BROWNE (M.). — *Le drame religieux.* Théâtre Grec, 1958, Fasc. 16.

2169. LAWTON (H.W.). — *16th century French tragedy and catharsis.* In Essays presented to C.M. Girdlestone, Newcastle, U.T., 1960.

2170. TAMVAKIS (Costas). — *La signification de la Catharsis dans la tragédie.* Athènes, 1960, 48 p.

b) **Personnages.**

2171. *Lénine sur la scène.* Tp, 1960, n° 4, n° 8, 1961, n° 4.

2172. CASADESUS (Gisèle). — *La jeune fille au théâtre.* Eu., nos 385-386, 1961.

2173. RODGER (Ian). — *The moron as hero.* D., Winter 1960.

2174. TOUROVSKAIA (M.). — *Smirnov dans le rôle de Lénine.* Tp., 1959, n° 7.

c) **Thèmes.**

2175. DE CROISSET (Fr.). — *Les défauts et les qualités représentés au théâtre.* Théâtre Grec, 1958, Fasc. 20.

ÉDITIONS

DU

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I — Publications périodiques

LE BULLETIN SIGNALETIQUE paraît mensuellement et présente, sous la forme de courts extraits classés par matière, tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques publiés dans le monde entier.

Des TIRAGES A PART sont mis, en outre, à la disposition des spécialistes.

Le CENTRE DE DOCUMENTATION DU C.N.R.S. fournit également la reproduction photographique sur microfilm ou sur papier des articles analysés dans le BULLETIN SIGNALETIQUE ou des articles dont la référence bibliographique précise lui est fournie.

Ainsi, expérimentateurs, ingénieurs et techniciens bénéficient, sans quitter leur laboratoire ou leur bureau, d'une documentation abondante et rapide.

ABONNEMENT ANNUEL (y compris table générale des auteurs) :

	France	*Etranger*
3e partie : Philosophie, Sciences Humaines	50 NF	60 NF
TIRAGE A PART (3e partie) :		
— Sociologie	18 NF	23 NF
— Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
— Psychologie	22 NF	25 NF

Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes :

N° 1 (1952)	3 NF
N° 2 (1953)	4 NF
N° 3 (1954)	4,60 NF
N° 4 (1955)	7 NF
N° 5 (1956)	4,60 NF
N° 6 (1957)	6 NF
N° 7 (1958)	7 NF
N° 8 (1959)	7,50 NF

Ouvrages

Marie-Jeanne DURRY. Autographes de Mariemont :
1re partie, T. I De Jean Rolin à Madame de Pompadour; T. II De Vauvenargues à Dolomieu.
2e partie, T. I Le Boufflers à Lamennais; T. II de Marchangy à Victor Hugo. L'ensemble ..... 70 NF

Les Cahiers de Paul Valéry (écrits de 1894 à 1945).

Paul Valéry était tout à la fois poète, littérateur, penseur, épris des sciences et artiste. Les Cahiers écrits tout au long de sa vie permettent de la mieux connaître sous ses divers aspects. Ils sont le complément indispensable des œuvres de Paul Valéry publiées jusqu'à ce jour et intéresseront tous ceux qui les possèdent.

Ces Cahiers se présentent sous la forme d'une trentaine de volumes d'environ 1 000 pages, du format 21×27, contenant la reproduction photographique du manuscrit et d'environ 80 aquarelles de l'auteur.

Volumes reliés	1 600	NF
(640 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Volumes sous étuis	1 740	NF
(780 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Musique et Poésie au XVI[e] siècle	16	NF
La Musique instrumentale de la Renaissance	18	NF
Les Fêtes de la Renaissance	30	NF
La Renaissance dans les Provinces du Nord	11	NF
Thomas MACE. Musicks Monument. Vol. I : Reproduction en fac-similé d'après l'édition originale publiée à Londres en 1676.	32	NF
La Musique de Scène de la Troupe de Shakespeare	21	NF
Guillaume MORLAYE. Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et Luth	7	NF
Mélanges JAMATI. Création et Vie intérieure	13	NF
Visages et perspectives de l'Art Moderne (peinture, musique, poésie)	12	NF
La mise en scène des œuvres du passé	19	NF
La Théâtre Moderne. Hommes et Tendances	22	NF
Réalisme et poésie	25	NF
M. HORN-MONVAL. Traductions et adaptations françaises du Théâtre Etranger (cette bibliographie comprendra 8 tomes).		
T. I: Théâtre Grec antique	10	NF
T. II: Théâtre Latin antique et moderne	12	NF
T. III: Théâtre Italien	12	NF
Colloques du C.N.R.S. (Sciences Humaines) :		
II. Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI[e] Siècle (en vente aux Presses Universitaires de France)	15	NF
III. Les romans du Graal aux XII[e] et XIII[e] Siècles	10	NF
IV. Nomenclature des écritures livresques du IX[e] au XVI[e] S.	6,60	NF
V. Musique et poésie au XVI[e] Siècle	16	NF
VIII. Etudes Mycéniennes	20	NF
IX. Corpus Vasorum Antiquorum	2,50	NF
X. Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart	26	NF
XI. Les Processus de l'Hominisation	18	NF
XII. Le Luth et sa musique	32	NF
XIII. Charles-Quint et son Temps	21	NF
XIV. Nicolas Poussin (relié soie en 2 volumes)	130	NF
Le C.N.R.S. et ses Laboratoires :		
Le Service de la carte phytogéographique	6	NF
L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes	3,20	NF
Centre de Documentation cartographique et géographique	3	NF
Le Mannogo	3	NF

Abonnements, renseignements et vente au Service des Publications du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 15, quai Anatole-France, Paris-7[e]. C. C. P. Paris 9061-11. Tél.: SOLférino 93-39.

TABLE DES MATIÈRES

1961

Ballets mascarades des « Fées de la Forêt de Saint-Germain » et de la « Douairière de Billebahaut » et l'œuvre de Daniel Rabel (Les), par Marie-Françoise CHRISTOUT 7-24

Baudelaire et le théâtre, par Maurice DESCOTES 201-215

Bernhardt en Russie (Trois tournées de Sarah), par Nikolaï SOLNZEV. 25-30

Bibliographie :

N° 1 à 600 68-96

N° 601 à 1516 262-306

N° 1517 à 2175 387-417

Comédiens à Marseille sous Louis XIV, par Jean ROBERT 31-36

Comédiens à Nantes sous Louis XIV, par Jean ROBERT 240-245

Conférences et Congrès :

Conférences de l'Institut d'Etudes Théâtrales, par Monique GIRARDIN 255-256

Conférences de l'Institut d'Etudes Théâtrales : Les Théâtres d'Asie 366

IX° Congrès de l'I.I.T. : Droits et devoirs du metteur en scène, par André BOLL 257-259

III° Congrès International d'Histoire du Théâtre ..... 53 et 361-362

V° Congrès International des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle 362-365

Coquelin aux Etats-Unis (Les tournées de) par Bettina KNAPP 216-239

Emissions « Prestiges du Théâtre » :

Marivaux et son temps 52

Le drame populaire : Frédérick Lemaitre, ses auteurs et son public 367

Shakespeare et nous 367

Dépôt légal 4e trimestre 1961

Expositions :

Mises en scène de Shakespeare, par Michel Grivelet 49-51
Jacques Marillier 51
Le merveilleux dans le décor de ballet 51
Europe Centrale (Le théâtre de l') par Jan Brabec 47-48
Habillement au xviii^e siècle (Un magasin d'), par Léon Laroche 37-41
Jouvet (Hommage à Louis), par Léon Chancerel 315

Livres et Revues :

Bertolt Brecht (René Thomas Coèle) 55
Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle (M. L. Bossuat). 368-369
Publications goldoniennes récentes (Suzanne Thérault) 184
Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint (Margaret M. McGowan) 372-374
Vingt pièces en un acte choisies dans le théâtre contemporain (Maurice Gravier) 183-184
Anders (France). *Jacques Copeau et les théâtres du Cartel* (Léon Chancerel) 175
Baldick (Robert). *Frédérick Lemaitre* (Paul Blanchart) .. 176-183
Bessy (Claude). *Danseuse étoile* (André Boll) 191
Bishop (Thomas). *Pirandello and the french stage* (France Anders) 58-61
Bjurstroem (Per). *Giacomo Torelli and baroque french design* (Hélène Leclerc) 185-190
Boiadjiev (G.). *La poésie au théâtre* (Nina Gourfinkel) 382-383
Borgal (Clément). *Jacques Copeau* (Léon Chancerel) 173-174
Bourdet (Denise). *Visages d'aujourd'hui* (André Boll) 65
Candé (Roland de). *Dictionnaire de la musique* (André Boll). 191
Castelot (André). *Sarah Bernhardt* (Paul Blanchart) 378-380
Dumesnil (René). *Histoire de la musique, T.V.* (André Boll).. 64-65
Fragny (Robert de). *Ravel* (André Boll) 191
Goléa (Antoine). *La musique dans la société européenne* (André Boll) 63
Golovine (Alexandre). *Rencontres et impressions* (Nina Gourfinkel) 381-382
Jardillier (Armand). *La vie originale de M. de Sourdéac* (Léon Chancerel) 371-372
Jurgens (Madeleine), Fleury (Marie-Antoinette). *Documents du Minutier Central concernant l'histoire littéraire (1650-1700)* (Georges Mongrédien) 370-371
Kindermann (Heinz). *Theatergeschichte Europas. II : Renaissance* (Maurice Gravier) 172-173
Laroche (Léon). *Le théâtre à Mâcon aux xvii^e et xviii^e siècles* (René Thomas Coèle) 54
Laurent (J.). *Serge Lifar, rénovateur du ballet français* (André Boll) 65

Mistler (J.). *A Bayreuth avec Richard Wagner* (André Boll). 64
Nagler (A.M.). *Shakespeare's stage* (Jean Jacquot) 61-63
Pitrou (Robert). *Clara Schumann* (André Boll) 191
Poulenc (Francis). *Chabrier* (André Boll) 192
Reynaud (Jacques). *Henri Ghéon* (Léon Chancerel) 175-176
Samuel (Claude). *Prokofieff* (André Boll) 64
Schrade (Leo). *La représentation d'Edipo Tirano au Teatro Olimpio* (Vicente 1585) (Suzanne Thérault) 374-375
Tchekhov : *L'Héritage littéraire* (Nina Gourfinkel) 380-381
Van Tieghem (Philippe). *Beaumarchais par lui-même* (Paul Blanchart) 375-378
Van Tieghem (Philippe). *Technique du théâtre* (Paul Blanchart) 55-56
Vigue (J.), Gergely (J.). *La musique hongroise* (André Boll). 63-64
Villiers (André). *Le personnage et l'interprète* (Paul Blanchart) 56-58
Weider (Albert B.). *Philippe de Mézière's description of the Festum presentationis Beatae Mariae* (R.-M.M.) 61
Meyerhold (Lettres à Tchékhov), traduction et présentation Nina Gourfinkel 334-351
Moretti (Marcello) 1910-1961, par Léon Chancerel 45-46
Pitoëff (Georges) et Mathias Morhardt, correspondance, par Tibor Denes 360
Reinhardt (Max), Un impressionniste autrichien, par Hermine Heller 317-333
Sainte-Beuve et le théâtre, par Jean Bonnerot 352-359
Servandoni et la Salle des Machines, par Bert O.States Jr 42-44
Théâtres de Picardie (Les salles et le matériel dans les théâtres de), par Jean Nattiez 246-249
Théâtre du Château de Thorigny (Le) (Tristan Rémy) 254
Théâtre des Variétés Etrangères (Les acteurs du), par Renée Lelièvre 250-253
Théâtre à Clermont-Ferrand aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (Le), par André Bossuat 105-171
Théâtre amateur : Lettre de M. le Marquis de Monteynard à tous les commandants des provinces frontières (Jean Felix) 48

ILLUSTRATIONS

Affiche du Garden Theatre (New York City) 238
Affiche du Star Theatre (Broadway) 239
Ariane à Naxos, décor d'Oskar Strnad 324

Dépôt légal 4^e^ trimestre 1961. Le Gérant : G. Larche

Arlequin serviteur de deux maîtres, de Goldoni, décor d'Oskar Laske 325
Café (Le), de Goldoni, décor d'Oskar Laske 329
Château du Neubourg : la salle de l'ancienne comédie 373
Conquête de la Toison d'Or par les Argonautes, gravure de Le Pautre 372
Coquelin, rôle de Petruchio 230
Faust, de Goethe, dispositif scénique de Holzmeister 328
Jouvet (Louis) dans sa loge du Théâtre de l'Athénée 315
Mendiant (Le), de Reinhard Sorge, décor d'Ernst Stern 325
Peuple de la promesse (Le), de Franz Werfel, décor d'Oskar Strnad. 332
Songe d'une Nuit d'Eté (Le), plantation du décor d'Oskar Strnad et circulations 322-323

Supplément au N° 1 - 1962, de la Revue d'Histoire du Théâtre

La Société d'Histoire du Théâtre entretient des relations régulières avec les organismes officiels ou privés, en France et hors de France, qui souhaitent unir leur action à la sienne, dans une libre coopération. Elle a collaboré à de nombreux congrès, colloques ou expositions et pris, au sein de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, une part active à la création d'un Institut International de Recherches Théâtrales, à Venise.

Il convient de rappeler que dans l'esprit de ses fondateurs — et plus spécialement dans l'esprit de Louis Jouvet — si l'essentiel de notre Société est la recherche, l'étude et la publication de documents inédits, notre désir est que la connaissance du passé, puisée aux sources les plus sures avec toute la rigueur de la critique scientifique, puisse contribuer *pratiquement* à nourrir et à guider la création théâtrale dans ce qu'elle a de plus authentique et de plus conforme aux aspirations de ce temps.

« C'est pourquoi, écrivait Louis Jouvet en 1948, pour réaliser ce vaste programme, notre Société fait appel non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre. A tous, elle demande aide et collaboration. Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres ».

VEUILLEZ ADRESSER
VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE - PARIS-VII^e^

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS	**18 NF**
MEMBRES FONDATEURS	**25 NF**
MEMBRES BIENFAITEURS	**45 NF**

Les membres étrangers voudront bien joindre 2 NF pour frais de port.

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° **Au service régulier de la Revue.**

2° **A l'usage du Centre d'Information et de Documentation, de sa bibliothèque et de ses archives.**

3° **A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc., etc...**

4° **A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.**

Dépôt légal 4^e^ trimestre 1961. *Le Gérant :* G. LARCHÉ

MICHEL BRIENT, Editeur, 64, rue de Saintonge, Paris - 3e - ARC. 04-29

Publications de la Société d'Histoire du Théâtre

SYLVIE CHEVALLEY

Les derniers beaux jours :

RACHEL EN AMÉRIQUE

ouvrage publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique

1 *volume in-8° Raisin*
224 *pages* ... 12 NF

PAULINE TEILLON-DULLIN
et CHARLES CHARRAS

CHARLES DULLIN

ou les ensorcelés du Châtelard

Préface de Jean-Louis BARRAULT

1 *volume in-16° Jésus de 240 pages avec*
8 *pages de photos* ..... 7 NF

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

Introduction et Notes de Georges MONGRÉDIEN

ouvrage publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique

1 *volume in-8 Raisin*
176 *pages* ... 6 NF

"Collection Les Metteurs en Scène"

LÉON CHANCEREL

JEAN-LOUIS BARRAULT

1 *volume in-16 Jésus à l'italienne*
avec 8 pages de photos . 3.60 NF